

Agradecimentos:

À Professora Margarida Medeiros, agradeço a disponibilidade. Ao António e à Margarida cada palavra de apoio, ao Eduardo e à Luísa a inspiração. Ao Giorgio, a paciência e dedicação.

## *Mimesis* e Alteridade na obra de Jean Painlevé

## *Mimesis* and Alterity in the work of Jean Painlevé

Leonor Martinez de Castro Guerra

### Resumo/Abstract:

**Palavras Chave:** Jean Painlevé, Mimesis, Alteridade, Ciência, Representação, Realismo, Poética

**Keywords:** Jean Painlevé, Mimesis, Alterity, Science, Representation, Realism, Poetics

**Resumo:** Parte-se da obra de Jean Painlevé, mais especificamente do objecto (DVD) *Science is Fiction: 23 Films of Jean Painlevé*, na tentativa de distinguir o trabalho criativo da arte, da ciência e da filosofia; as disciplinas lutam entre si contra a Urdoxa de cada uma. Que o discurso científico possa interessar à arte não é surpreendente, trata-se de satisfazer a sede daqueles que procuram, para além do que é corrente, o que é vital. Não é com as mesmas ferramentas que arte e ciência procedem a essa busca, mas ao fazê-lo, partilham a mesma alma e estão expostas à mesma força. Introduz-se a discussão em torno da *mimesis*, para elucidar as relações entre realidade, pensamento e linguagem, que num limite constitui a expressão e o arquivo de uma herança filosófica. Posteriormente, reflecte-se sobre a dualidade homem/animal, e sobre a afinidade mimética como dimensão central que funda a possibilidade de emancipação na obra do filósofo. E propõe-se reforçar a dimensão mimética da constituição do *anthropos*, isto é, da participação das faculdades estéticas e práticas do sujeito nas relações de alteridade.

**Abstract:** From the work of Jean Painlevé, more specifically the subject (DVD) *Science is Fiction: 23 Films of Jean Painlevé*, in an attempt to distinguish the creative work of art, science and philosophy, whose disciplines fight each other against each other's Urdoxa. That the scientific discourse may interest to art is not surprising, it is to satisfy the thirst of those who seek beyond what is current, what is vital. Is not with the same tools that art and science come to this quest, but in doing so, they share the same soul and are exposed to the same forces. We introduce the discussion of *mimesis* to elucidate the relationships between reality, thought and language, which in a limit is an expression and an archive of a philosophical heritage. Subsequently we reflect on the duality man/ animal, and the mimetic affinity as central dimension that establishes the possibility of emancipation in the work of the philosopher. And we propose to strengthen the mimetic dimension of the constitution of *anthropos*, i.e. the participation of practical and aesthetic colleges of the subject in alterity relationships.

## Índice

Introdução	1
I. Imagens da Ciência ou a Ciência das imagens	7
II. Para uma dialéctica do real e da abstração	13
III. <i>Mimesis</i> e Realismo	26
IV. O impulso mimético e a metáfora	32
V. <i>Mimesis</i> e alteridade: os filmes de Jean Painlevé	38
Conclusão	46
Bibliografia	48
Filmografia	50
Anexo 1	52
Anexo 2	55

## Introdução

*Science is Fiction: 23 Filmes of Jean Painlevé*<sup>1</sup> é o objecto em análise nesta dissertação. É uma compilação de filmes do autor, que constituem pesquisas diversas na área da Biologia, centradas maioritariamente na observação e no estudo do comportamento dos animais (etologia). O leque de escolhas do autor, na medida em que cada filme se centra num animal específico, revelam o interesse particular pelos animais marinhos (cavalos-marinhos, estrelas do mar, polvos, moluscos, medusas, entre outros), embora outras escolhas recaiam sobre outras espécies animais, como o vampiro sul-americano, os pombos na cidade, os diátomos (seres unicelulares) ou, por exemplo, numa pesquisa sobre o comportamento dos “cristais líquidos”<sup>2</sup>.

A dissertação não tem como objectivo abordar as especificidades de cada filme, nem de cada espécie biológica; pretende investigar o sentido mais geral, que se determina pela relação entre o sujeito e o animal, enquanto objecto científico, mas tentando perceber de que forma a dimensão cinematográfica dos filmes contribui para a criação de uma relação de alteridade, eminentemente antropológica.

Assim, a dissertação tem como objectivo elucidar a relação expressa na dualidade Homem/Animal, como dimensão que possibilita a constituição do *antrophos*, isto é, da separação que legitima e inaugura o próprio discurso filosófico. A linguagem e a razão, que distinguem o sujeito do animal, refletem os meandros deste discurso, cuja expressão podemos encontrar simultaneamente na Ciência, na Arte e na Antropologia.

A escolha do autor, relativamente aos animais que observa, é particular e não deixa claros os motivos desta; porém percebemos que cada filme revela uma ambiguidade específica que se produz na relação com o espectador, isto é, na relação projectiva (de alteridade) entre o sujeito e o animal observado. Veremos adiante.

As imagens capturadas, que demonstram um engenhoso aparato tecnológico desenvolvido pelo autor, são acompanhadas por uma voz narrativa que descreve as acções e os comportamentos observados. O autor introduz no texto, com um delicado

---

<sup>1</sup> *Science is Fiction. 23 Films of Jean Painlevé* (DVD), The Criterion Collection, 2009

<sup>2</sup> Ver filmografia do autor utilizada

humor francês, analogias e metáforas de cariz antropomórfico que, em conjunto com a dramaticidade musical, contribuem para o carácter cinematográfico dos filmes.

Filmes documentais ou realismo cinematográfico? - é a pergunta de onde parte a reflexão. Não visa ter resposta porque é consciente de que a obra é precoce, relativamente à demarcação de ambas as categorias (os primeiros filmes são de 1926); contudo desenvolve-se, ao longo do século XX, paralelamente ao desenvolvimento da própria teoria cinematográfica<sup>3</sup>. Assim, admite-se que é o carácter híbrido da obra que nos interessa mas, propõe-se perceber, como se articula a linguagem dos filmes do autor (também outros da época<sup>4</sup>), com questões que viriam a preocupar os principais teóricos do realismo cinematográfico, nomeadamente André Bazin. A fronteira que separa a realidade da representação, como veremos a seguir, parece ser a mesma que se estabelece na obra do autor entre Ciência e Ficção (*Science is Fiction*).

O filme científico constitui o paradoxo por excelência destas relações e o título da obra (*Science is Fiction*), expressão do autor, é uma provocação clara ao pensamento científico dominante da época. Encontramos com a diluição da fronteira que distingue o trabalho criativo da arte e da ciência, o jogo que se estabelece ao pensar simultaneamente as “imagens da ciência” e a “ciência das imagens”. Se a Ciência precisa de imagens, cabe pensar de que forma o trabalho criativo da Ciência e

---

<sup>3</sup> J. Dudley Andrew, numa história das teorias do cinema, propõe explicar a estética cinematográfica desde o cinema mudo até os anos setenta, apoiando-se no tradicional antagonismo entre teóricos formalistas e realistas. Convoca num primeiro momento, Hugo Münsterberg, Rudolf Arheim, Sergei Eisenstein e Béla Balázs, num segundo Siegfried Kracauer e André Bazin, e dentro da teoria cinematográfica francesa contemporânea, um terceiro momento com Jean Mitry e Christian Metz. (Andrew, J. Dudley, *As principais teorias do cinema: uma introdução*, 1989)

<sup>4</sup> “Poderíamos citar, de forma a traçar as raízes do cinema e retornando a Painlevé, os filmes e realizadores mais negligenciados, cujo o trabalho pode ser igualmente caracterizado como “híbrido”: preocupações antropológicas que se desdobram em ficções como: *The Wedding of Palo* (1934) de Knud Rasmussen; os desvios pictóricos dos processos tecnológicos de Joris Ivens em *The Bridge* (1928), as justaposições absurdas de observações banais exemplificadas pelo satírico *A propos de Nice* (1929) de Jean Vigo; as fábulas animadas por curadores de história natural, como Ladislav Starevitch; as sinfonias da cidade, no conhecido filme de Dziga Vertov's, *The Man with the Movie Camera* (1929), e os ballets mecânicos, tais como o de Eugene Deslaw's, em *The March of Machines* (1928). Podemos encontrar também “híbridos do cinema”, entre a rede informal de cineastas que trocaram filmes com Painlevé, para mostrar em Cineclubes de toda a Europa: o humor negro de Luis Buñuel, na reportagem social, *Land without Bread* (1932), que é marcada pelas disjunções surreais dos seus filmes subsequentes de ficção; o filme de Jean Vigo, *L'Atalante* (1934), uma história de um amor mal-humorado, atmosféricamente filmado com uma abordagem não-ficcional; e *Rain* (1929) de Joris Ivens (1929), uma abstração poética da chuva e da cidade moderna de Amesterdão, e, algumas centenas de obras de outros contemporâneos, entre Nova York e Moscovo.” (Marina McDougal, *Introduction: Hybrid Roots*, 2000)

Arte se relacionam e se distinguem, alargando o problema a questões próprias da Filosofia e da Estética.

Como referido, percebe-se um desenvolvimento paralelo entre a teoria cinematográfica e a Antropologia ao longo século XX, e reconhece-se no diálogo entre ambas a conceptualização de ambos os discursos (antropológico e cinematográfico). Assim, o cinema como ferramenta auxiliar da investigação antropológica, resulta na conceptualização da linguagem cinematográfica, e do cinema como meio de documentação do real, revelando a preocupação eminente com os problemas éticos e estéticos da representação.

São várias as linguagens que surgiram deste debate e que revelam, distintamente, a visão do cinema enquanto documento social: em Itália o Neo-Realismo, em França o Cinema Verité, o Realismo poético e a Nouvelle Vague. Rapidamente encontramos neste movimentos a discussão em torno do Realismo, isto é, do compromisso ético, social e político com uma realidade que quer/deve ser “mostrada”. Propomo-nos desenvolver esta questão, a partir da teoria cinematográfica de André Bazin, com o intuito de elucidar o compromisso entre a ética e a estética, entre o real e a sua representação, uma dialéctica entre o visível e o invisível.

Posteriormente introduziremos a discussão em torno da *mimesis*, recorrendo aos textos Platónicos e Aristotélicos, e com o auxílio da clareza dos textos de Maria Filomena Molder, que investigam a relação entre a Arte e a Filosofia. A mesma discussão é retomada por autores modernos, nomeadamente Walter Benjamin e Jacques Derrida, através dos quais se pretende elucidar o carácter mimético das relações entre realidade, pensamento e linguagem. Acreditamos que na discussão se pode encontrar o mote para pensar não só a relação entre a Ciência, a Arte e a Filosofia, mas também a especificidade da linguagem criada nos filmes de Jean Painlevé.

É entretanto necessário introduzir o autor, contextualizando a sua obra, de forma a elucidar a pertinência das questões.

Jean Painlevé (1902-89) nasce em Paris, a 2 de Novembro, filho do político e matemático Paul Painlevé e de Marguerite Petit Villeneuve, que morre no parto. Jean Painlevé segue uma carreira científica como o pai, e conclui os estudos académicos em 1924, com um diploma em Física, Química e Biologia pela Sorbonne.

Posteriormente, Jean Painlevé abandona a Academia e interessa-se pelo Cinema, novidade efervescente na época e particularmente no clima “avant-garde” parisiense. Acabará por privar, nesse mesmo ano, com o realizador e poeta alemão, Ivan Goll, com Guillaume Apollinaire, René Crevel, e Piere Reverdy, na elaboração do primeiro e único número da revista *Surrealism*<sup>5</sup>. O director do projecto, Ivan Goll, escreve: “A realidade está na raiz de toda a boa arte. Sem ela não existe substância...tudo o que o artista cria tem origem na Natureza”<sup>6</sup>. Encontraremos na obra de Painlevé a partilha das mesmas ideias, que influenciaram a produção futura da sua obra cinematográfica. Em 1927, entusiasmado com as possibilidades do cinema sonoro, alia-o aos estudos em Biologia que continuou, e começa a desenvolver uma vertente pedagógica dos filmes científicos. Claramente influenciado pelas ideias surrealistas, que se reflectem e contribuem para o carácter híbrido da obra.

Nos filmes, a um momento onde as imagens revelam uma atitude contemplativa, iminentemente científica, pelo cuidado e concentração nos pormenores do “objecto” observado, segue-se um outro, que o extrapola num sentido poético-ficcional. Porém, a dimensão poética criada não prejudica a objectividade da informação, mesmo que se admita que cria desvios. Painlevé justifica a linguagem poética com propósitos didáticos, isto é, da criação de uma linguagem mais acessível a um público generalizado, mas que não deixa de levantar questões éticas e epistemológicas acerca do paradigma da representação científica.

O ensaio *The Castration of the Documentary*<sup>7</sup> revela a sua consciência a propósito destas questões. Neste o autor define o documentário como “qualquer filme que documente um fenómeno real ou a sua reconstrução honesta e justificada, com o intuito consciente de aumentar o conhecimento, através de meios racionais ou emocionais, e de forma a expor problemas e oferecer soluções de um ponto de vista económico, social ou cultural.”<sup>8</sup> Percebemos que existe uma preocupação eminente com o real e que as imagens são o veículo da sua tradução.

---

<sup>5</sup> Jean Painlevé contribuiu com os ensaios: *An Exemple of Surrealism: The Cinema e Neo-Zoological Drama*

<sup>6</sup> “Reality is at the root of all great art. Without it there is no substance ... Everything the artist creates originates in Nature.” (Brigitte Berg, *Contradictory Forces: Jean Painlevé, 1902-1989*, 2000)

<sup>7</sup> Jean Painlevé, *Les Cahiers du cinéma*, 1953

<sup>8</sup> “Documentary: any film that documents real phenomena or their honest and justified reconstruction in order to consciously increase human knowledge through rational or emotional means and to expose problems and offer solutions from an economic, social, or cultural point of view.” (Jean Painlevé, *The Castration of the Documentary*, p.149) Parece estranho como é que um

Contudo o problema surge quando pensamos a objectividade como uma premissa iminentemente científica e o cinema como forma de representação artística e por isso subjectiva. Esta dualidade encontra-se suprimida na obra de Painlevé, revelando uma dialéctica necessária entre realidade e imaginação (ficção) onde se admite a reconstrução dos factos. Assim, a representação não deixa de ser científica (objectiva) na relação subjectiva e poética, criada pelo lirismo do autor. Ainda no ensaio, reconhecemos uma crítica ao fascínio criado pelo mero ilusionismo da superficialidade das imagens produzidas - à imitação.<sup>9</sup> Será a partir desta crítica que reconhecemos, por um lado, a pertinência do problema ontológico enunciado por André Bazin, e por outro, da discussão em torno da *mimesis*, quer na distinção platónica entre Arte e Filosofia, quer na sua reformulação no pensamento aristotélico.

Percebemos que documentar a realidade não se resume a reproduzi-la por meio imagens, mas que um olhar se deve impor na reconstrução dos factos representados. Expor uma tese, no sentido abstracto das ideias, dos sentimentos e das opiniões, constitui para Painlevé uma premissa mas, como refere o autor, muitos documentários revelam “falta de gosto cinematográfico e do entendimento básico, de como explicar uma coisa a um público geral (dirigido para quem e porquê), revelando a falta de conexão entre o cineasta e objecto representado.”<sup>10</sup>

Desconfiamos da questão relativa ao espectador, no sentido em que não nos parece fecunda para o conhecimento de uma obra de arte ou de uma forma artística, porque implica conceber a obra tendo em vista um espectador “ideal”<sup>11</sup>. Interpretar-se-á a afirmação de Painlevé, a partir do reconhecimento de um público geral, e então, que “a conexão entre o cineasta e objecto representado” deve obedecer a uma certa

---

filme científico sobre biologia pode entrar nesta definição. Veremos como se articula a sua obra com as ideias realistas e surrealistas, no desenvolver da dissertação.

<sup>9</sup> “Others, lacking a better justification for their work, point to an alibi called “beautiful photography,” which modern technology has made available to even the most ignorant amateurs. The unexpected, the unusual, the lyrical—all have vanished, replaced, I would argue, by “beautiful photography”; “In all the imitators, one finds a complete lack of sincerity, inventiveness, and the energy necessary to capture difficult-to-achieve effects. At one time, some of them may have been innovators, but once a filmmaker repeats himself, his work loses its original purity and quickly becomes formulaic.” (Ibid., p.152-153)

<sup>10</sup> “But like the shoddy documentaries made for mass audiences, most so-called specialized films also lack cinematic taste and the basic understanding of how to explain something to a general audience (whenever a documentary is made, one must determine for whom and why) and are devoid of any connection between filmmaker and subject.” (Ibid., p. 155)

<sup>11</sup> Ver: W. Benjamin, *A tarefa do tradutor*, (Die Aufgabe des Übersetzers, Gesammelte Schriften, IV.1, pp. 9-21) tradução de Maria Filomena Molder.



enteléquia das formas apresentadas, isto é, a um princípio interno da própria obra.<sup>12</sup>

Será possível, ou, como se pode estabelecer este princípio? Definir um princípio implicaria, por um lado, encaminhar o argumento para um debate em torno de questões éticas e políticas que enquadram a prática documental e científica, por outro, falar de um princípio parece pressupor definir uma lógica comum, uma forma fechada. Porém, cremos que a dialéctica que se cria entre o real e a representação deve obedecer a um princípio iminentemente aberto e em movimento, uma metamorfose possível de identificar a partir das relações criadas dentro da própria linguagem.

Posteriormente, reflectiremos sobre a dualidade homem/animal e, sobre a afinidade mimética como dimensão central que funda a possibilidade de emancipação na obra do filósofo. Pretendemos investigar a dimensão mimética da constituição do *anthropos*, a partir das faculdades estéticas e práticas do sujeito, que se expressão nas relações de alteridade. A dualidade nasce da separação arcaica entre Homem e Natureza, que reflecte os propósitos dessa dominação, assim, proponho-me interpretar o obra de Jean Painlevé como uma espécie de inversão antropológica, que permite pensar a dualidade homem/animal, a partir da crítica ao discurso científico e antropológico ocidentais.

É nas relações criadas na obra entre realidade, pensamento e linguagem, que perceberemos como se ligam os conceitos de *mimesis* e alteridade. A partir da perspectiva antropológica da análise dos seus filmes, que pretendemos elucidar o princípio mimético utilizado na projecção antropomórfica, e esclarecer como é este que permite inverter o “outro”, da Antropologia, do sujeito para o animal. Cabe identificar na relação entre *mimesis* e alteridade, os movimentos de identificação e de distanciamento, produzidos na própria linguagem cinematográfica.

---

<sup>12</sup> Entelequia ou Enteléquia na filosofia aristotélica, surge como contraponto à teoria platónica das ideias, defendendo que todo o ente se desenvolve a partir de uma causa final interna a ele, ao contrário de Platão, que defende as razões ideias externas a estes. Enteléquia pressupõe a metamorfose, isto é, o organismo em tensão, passando da potência ao acto. A utilização deste princípio relativamente ao documentário, pressupõe que este deve obedecer a uma unidade interna, não totalizadora, isto é, não aplicável na generalidade, mas dentro dos seus limites enquanto objecto. Serão desenvolvidas no desenvolver da dissertação as ideias subjacentes desta visão.

## I. Imagens da Ciência ou a Ciência das imagens

A fotografia e o cinema como tecnologias completamente novas coincidem, em França, com o desenvolvimento da filosofia positivista de Comte. A vontade de um conhecimento exacto do sensível, um conhecimento científico desmistificador, ou o empirismo do conhecimento dos processos, que vemos invadir o mundo da Biologia (Darwin), da medicina experimental (Claude Bernard) e da estrutura social (Marx). Mas a Arte aspirava igualmente uma descrição mais científica e objectiva do mundo (o impressionismo, o naturalismo literário e pictórico ou a crónica social).

É neste contexto que nasce a fotografia, que no âmbito das tecnologias de informação ópticas, amplia e complementa outras tecnologias já utilizadas como o microscópio (fins do século XVI) e o telescópio (finais do século XVII). Percebemos como vêm alterar completamente a forma de ver, uma nova atitude do Espírito, que se viria a reflectir nos caminhos e no desenvolvimento da Ciência. Associadas a uma visão analítica, selectiva e descritiva da natureza, que permitia ver o “até aí inacessível”, o interior, o invisível, o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, como uma super-prótese do olho. Constatamos também que estes dois pólos opostos (micro e macro) alimentam o imaginário abstracto, da mente, das sensações e das ideias, mas também de uma realidade tornada acessível e objectivável.

Por outro lado a possibilidade de reprodução, e elaboração mecânica de uma imagem dos objectos permite, como iremos ver com André Bazin, uma relação ontológica com a imagem muito distinta da antecedente, uma urgência em pensar o real e a sua abstracção, a partir da representação.

A partir da análise e estudo do movimento (Muybridge, Marey, Demeny) desenvolvem-se as condições para o princípio do cinema, e a instrumentalização da técnica no estudo dos fenómenos da natureza, auxiliados pelas já desenvolvidas tecnologias de observação do “invisível” (Raios-X, microscópio, telescópio, etc.) Utilizado como instrumento científico auxiliar de investigação e pesquisa de fenómenos dinâmicos, traz a possibilidade de reprodução e actualização da experiência de fenómenos fugazes e irrepetíveis, mas também de manipulação, através de técnicas como o zoom ou a aceleração e desaceleração dos fenómenos.

Os estudos da visão e da ilusão óptica criada pela composição dinâmica e contínua das imagens em movimento, possibilita o desenvolvimento do cinema e da posterior linguagem cinematográfica - cujo apogeu se dá com a possibilidade do cinema sonora em 1929 – e que viria a impulsionar o conhecimento complexo dos fenómenos psicofisiológicos. O cinema como tecnologia cognitiva completamente nova, parece reproduzir, e por vezes substituir, a experiência única e singular, mas também a reordenação dos processos cognitivos e da sua configuração a partir da linguagem.

O filme científico constitui simultaneamente uma ferramenta de exploração e descoberta, no âmbito das descritas possibilidades de investigação, mas possui também o potencial para a comunicação e divulgação de conhecimento a um público diversificado. Porém, condicionado pelo poder político e económico da indústria cinematográfica, e pela ética da comunidade científica torna-se, assim como a arte e literatura, numa mercadoria inserida num sistema cultural. Os discursos científicos devem ser comunicados, porém a linguagem especializada que utiliza constitui uma barreira entre “o sagrado e o profano”, isto é, entre um e outro olhar, uma e outra linguagem, especializada ou do senso comum.

A ciência hoje deve gerir os seus públicos, no sentido institucional e estratégico da informação, e encontra refúgio nas linguagens especializadas. Neste sentido, as imagens servem os objectivos e revelam o paradoxo dos seus propósitos, por um lado a divulgação por outro o controlo da informação. Do objecto de estudo à metodologia empregue, da interpretação ao reconhecimento da comunidade científica, a linguagem serve os propósitos herméticos destas relações.

O filme científico desenvolvido com um propósito pedagógico é um objecto fruto destas relações: da informação à linguagem empregue, da objectividade do argumento à subjectividade da própria linguagem, revelando a sua unidade, como um objecto intrinsecamente ambíguo. Por um lado, o filme científico como objecto de informação para um grande público faz aumentar a “caixa negra”, cujo funcionamento o público desconhece, da indústria à aparente revelação de uma magia, que só contribui para aumentar a opacidade do sistema científico. Por outro lado, os museus e o espetáculo visam reduzir essa opacidade, celebrando símbolos e instigando o poder e o domínio de uma sociedade criada na dualidade homem/natureza.

O filme científico passa a constituir uma necessidade da comunidade científica e do cidadão, criando e aprofundando os valores democráticos do conhecimento e da informação, que por sua vez se constrói sobre estratégias de influência de um aparato quase indecifrável – discurso, actores, produtores, gestores e tecnologia. Trata-se de definir os problemas desta estrutura, não para elaborar uma estratégia de comunicação global mas para identificar, nesta crise de ideologias, uma relação onde público e imagem se tornem cúmplices. A informação e o espetáculo ocupam hoje o lugar do mito que um dia pertenceu à religião. O filme científico ocupa por excelência o lugar desse paradoxo, por querer revelar e simultaneamente ocultar por de trás do véu da visualidade e da linguagem.

Torna-se assim necessário distinguir o trabalho criativo da Arte, da Ciência e da Filosofia para desenhar, como Deleuze e Guattari, uma cartografia do pensamento onde se distinguem. Nesta estruturação inscrevem-se necessariamente as diferenças, mas também a natureza complementar, destas três dimensões do pensar o mundo. Entre elas não existe uma hierarquia nem uma dependência, “as três vias são específicas, tão directas umas como as outras, e distinguem-se pela natureza do plano e do que o ocupa. Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou então por sensações, e qualquer um destes pensamentos não é melhor do que o outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente pensamento”<sup>13</sup>.

Deleuze e Guattari definem o pensamento na relação com o caos, como um processo ou operação que parte da noção dessa consistência (do caos) para depois o identificar como virtual, velocidade absoluta, nascimento e esvaziamento das formas possíveis<sup>14</sup>. Deste caos, como virtual, nasce por exemplo a morfologia, que o torna concreto, actualizável e dissipável a cada movimento intermediário entre a forma e a formação.

Um acontecimento é já a realidade do virtual, que se distingue na abordagem e no método – o científico, o filosófico e o artístico. Assim, não é o acontecimento (a realidade do caos virtual) que os diferencia, mas a orientação do sentido do mundo empírico. A Ciência não se ocupa do acontecimento mas com o estado das coisas

---

<sup>13</sup> *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 187

<sup>14</sup> “Definimos o caos menos pela sua desordem do que pela velocidade infinita com que se dissipa toda a forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e adquirindo todas as formas possíveis que surgem para de imediato desaparecerem, sem consistência nem referência, sem consequência” (Ibid., p. 111)

enquanto propriedades constituídas. Assim, o acontecimento aparece definido como incorpóreo, imaterial, mas susceptível de ser vivido, por isso não se confunde com as coisas mas com o tempo (*Chronos*), que pertence à ordem do inclassificável, da imanência e do devir (o *Aiôn*)<sup>15</sup>.

A Filosofia distingue-se da Ciência pelo movimento inverso, reconhecendo que “o acontecimento não se preocupa com o lugar onde está, e não quer saber há quanto tempo existe”<sup>16</sup>. Neste sentido, parte do estado das coisas para alcançar o virtual (o caos). O acontecimento como realidade do virtual, adquire consistência no seu discurso ao torna-lo real sobre um plano de imanência, que excede a temporalidade e o espaço.<sup>17</sup> O virtual (caos) no discurso filosófico, é o acontecimento que escapa à sua actualização, isto é, que ao mesmo tempo que é real não é actual, e é ideal sem ser abstracto. O acontecimento é da ordem do virtual, por não extinguir o caótico, mas ordená-lo no plano da imanência<sup>18</sup>.

A particularidade da Filosofia e do acontecimento reside no facto de que nada se constitui mas tudo muda, porque neste tudo entra em devir. Na Ciência, o devir visa ser excluído, no sentido da concretização e da possibilidade de efectivar e ordenar o virtual (caos). Ambos partilham a arte de formar, de inventar e fabricar – a linguagem. Mas o conceito pertence apenas à Filosofia, no sentido em que se opõe aos problemas, das proposições e enunciados propostos pela Ciência. “O conceito define-se pela inseparabilidade de um número finito de componentes heterogêneas percorridas por um ponto em sobrevoo absoluto, a uma velocidade infinita”<sup>19</sup>. Define-se como absoluto, mas também como relativo, face à linguagem e aos outros conceitos, pelos quais se delimita<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> «O entre-tempo, o acontecimento, é um tempo morto, aí onde não se passa nada, uma expectativa infinita que é já infinitamente passada, expectativa, reserva. Esse tempo morto não vem depois do que acontece, ele coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como imensidão do tempo vazio em que o vemos ainda por vir e já chegado» (Ibid., p. 149)

<sup>16</sup> Ibid., p.148

<sup>17</sup> «O virtual já não é a virtualidade caótica, mas a virtualidade tornada consistente, entidade que se forma sobre um plano de imanência que corta o caos. É o que chamamos Acontecimento, ou a parte que escapa à sua própria actualização em tudo o que acontece» (Ibid., 147)

<sup>18</sup> “Cada componente do acontecimento actualiza-se ou efectua-se num instante, e o acontecimento, no tempo que passa entre esses instantes; mas nada se passa na virtualidade que só tem entre-tempos como componentes, e um acontecimento como devir composto” (Ibid., p.149)

<sup>19</sup> Ibid., p.36

<sup>20</sup> “O conceito define-se pela sua consistência, endo-consistência e exo-consistência, mas não tem referência : é auto-referencial, põe-se a si próprio e põe o seu objecto” (Ibid., p. 45)

Enquanto movimentos inversos - a Ciência como actualização e efectivação do acontecimento, que implica um estado de coisas, e a Filosofia como contra-efetiva, que parte do inactualizado, abstraindo o estado de coisas e libertando o conceito – tornam consistentes, na sua complexidade, o virtual (caos)<sup>21</sup>. Mas, qual o papel da arte entre estes dois movimentos?

“Os três pensamentos cruzam-se, entrelaçam-se, mas sem síntese nem identificação. A Filosofia faz surgir acontecimentos com os seus conceitos, a Arte compõe monumentos com as suas sensações, a Ciência constrói estados de coisas com as suas funções.”<sup>22</sup>

A arte cria estados de coisas, não no sentido de actualização ou efectivação do virtual (da Ciência), mas de um movimento contrário de forma a atingir, a tocar, o virtual, tornando sensível a parte do acontecimento que não se actualiza. O estado de coisas proposto na obra de arte não visa ordenar, mas enunciar o caos, procurando igualar o infinito (virtual), extraíndo o intemporal do acontecimento, o sensorial e a realidade do virtual. A arte adquire os dois sentidos: criar o real no actual mas de forma a libertar o virtual.

Porém, o estado de coisas da Arte não é a síntese da Ciência e da Filosofia, porque trabalha no domínio da possibilidade e da imaginação e a partir da relação entre linguagem e sensação. A arte, para Deleuze, conserva e conserva-se em si; propõe alternativas, mundos possíveis e ideias; constitui-se no diálogo empírico, e efectiva-se no instante da sensação e da emoção, que se expande num acontecimento que é um universo. Mas que estatuto ontológico tem este universo?

A arte não é nem virtual, nem actual, mas do domínio do “possível”. É um possível estético, que não visa a actualização do acontecimento, mas uma espécie de encarnação do tecido do real na obra de arte<sup>23</sup>. Não é virtual porque este pertence ao

---

<sup>21</sup> “É pois sob dois aspectos ligados que o conceito filosófico e a função científica se distinguem: variações inseparáveis, variáveis independentes; acontecimentos num plano de imanência, estados de coisas num sistema de referência” (Ibid., p.114)

<sup>22</sup> Ibid., p. 187-188

<sup>23</sup> “O monumento não actualiza o acontecimento virtual, mas incorpora-o ou incarno-o: dá-lhe um corpo, uma vida, um universo. Estes universos não são nem virtuais nem actuais, são possíveis, o possível como categoria estética (‘dêem-me o possível, senão sufoco’), a existência do possível, enquanto os acontecimentos são a realidade do virtual, formas de um Pensamento-Natureza que sobrevoam todos os universos possíveis” (Ibid., p. 168)

domínio do acontecimento, assim é designado por Deleuze e Guattari como “Pensamento-Natureza”, que se funda iminentemente no real caótico do virtual, e propõe, neste estatuto ontológico, a configuração de mundos possíveis, o virtual do acontecimento dado por um universo, que é o mundo possível da obra de arte.

O que distingue a Arte da Ciência e da Filosofia é do domínio do sensível, da emoção e das sensações, do afecto e do emocional provocado pela possibilidade de configuração estética, que não deve ser confundido com a possibilidade física. É neste sentido que se enuncia o princípio autónomo da obra de arte, ao existir em si mesma, independente, mas cujo o estatuto ontológico se funda iminentemente no real e no empírico. É na ontologia e na indeterminação do possível estético que constitui, que se confunde e conduz ao infinito, a partir do virtual do acontecimento que é a experiência da obra de arte. É na dualidade entre o finito e o infinito, que constitui a sua experiência, que Deleuze e Guattari a definem como pensamento, comum à Filosofia e à Ciência. Assim, esquematicamente, o virtual corresponde à Filosofia e ao conceito, o actual à Ciência e à função, e o possível à Arte e à sensação.

Os diferentes modos de pensar o caos, implicam o seu reconhecimento enquanto realidade em si, e trabalham no sentido de lhe dar consistência. A enteléquia dos seus movimentos nasce simultaneamente de reconhecimento da sua (des)ordem e da vontade, e necessidade, de o tornar objectivável e comunicável na sua complexidade. Desse anti-caos, resultam três “caos”-objectivos que, nas suas qualidades próprias e distintas, subtraem singularidades da unidade que é o mundo, enunciando desta forma a urgência do seu entendimento conjunto.

## II. Para uma dialéctica do real e da abstracção

In truth, the bounds of the science film are as undefined as those of the documentary, of which we might simply consider it a more technical, more specialized, or more didactic offshoot. But, after all, who cares! The essential thing is not that we define science films but that we make them. Still, there is a “pure” variety among them that absolutely merits the name “science film”: I mean those films in which cinema reveals that which no other procedure of investigation, not even the eye, can perceive.

(André Bazin, *Science films: Accidental Beauty*, 1947)

When Muybridge and Marey made the first scientific research films, they not only invented the technology of cinema but also created its purest aesthetic. For this is the miracle of the science film, its inexhaustible paradox. At the far extreme of inquisitive, utilitarian research, in the most absolute proscription of aesthetic intentions, cinematic beauty develops as an additional, supernatural gift. (Ibid.)

What special effects could have produced the magical ballet of freshwater microorganisms<sup>24</sup>, arranged miraculously under the eyepiece as if in a kaleidoscope? What brilliant choreographer, what delirious painter, what poet could have imagined these arrangements, these forms and images! The camera alone possesses the secret key to this universe where supreme beauty is identified at once with nature and chance: that is, with all that a certain traditional aesthetic considers the opposite of art. The Surrealists alone foresaw the existence of this art that seeks in the almost impersonal automatism of their imagination a secret factory of images. (Ibid.)

Consideramos as citações recolhidas do ensaio de André Bazin, a propósito da obra de Jean Painlevé, um ponto de partida para pensar o realismo da imagem técnica, e o reconhecimento enquanto técnica de revelação do real: “a câmara sozinha, possui a chave secreta para o universo onde a beleza suprema é identificada simultaneamente com a natureza e com o acaso: isto é, com tudo o que uma certa tradição da estética considera o oposto da arte.” A câmara de filmar é a ferramenta por excelência de revelação do real e do acaso que, ao contrário da tradição estética ocidental referida por Bazin, deposita nas imagens a possibilidade de aceder à invisibilidade dessa realidade.

Por outro lado reconhecemos na tradição estética referida por Bazin, como contrária ao Realismo, o problema de uma divisão: a divisão Platónica entre arte e

---

<sup>24</sup> *Sea Ballerinas (Les Danseuses de la mer)*, 1956, 35 mm, color, sound, 18 min, music: Pierre Conté



conhecimento (que implica a já conhecida discussão em torno da *mimesis*) onde o problema do espectador é definido a partir da diferença fundamental entre ver e conhecer. Reconhecida como precursora de uma determinada teoria estética ocidental que desconfia das imagens, onde as encontramos como enganosas e inúteis.

Contrariamente, André Bazin reconhece no Cinema e no Surrealismo, o desafio desta dicotomia, depositando nas imagens e no acaso, a possibilidade de aceder a partir desta às ideias impressas pela história, nomeadamente no reconhecimento de uma determinada dialéctica ocidental<sup>25</sup>. Neste caso, as potencialidades da relação entre realidade e representação, residem numa lógica iminentemente (des)construtiva, característica que reconheceremos nos filmes de Jean Painlevé.

Bazin refere o filme *The Vampire*, produzido por Painlevé no último ano da segunda guerra mundial. O filme é cientificamente paradoxal, porque ao mesmo tempo que é um documento zoológico sobre o morcego sul-americano (*Desmodus rotundus*), sugere nas entrelinhas uma alusão ao Nazismo e, como analogia a figura do vampiro na tradição ocidental. No princípio da sequência encontra-mos imagens do filme *Nosferatu* de Murnau, e reconhecemos a analogia entre o morcego, que tem a particularidade de estender a asa antes de dormir, e a saudação de Hitler. Assim, “Sr. Jean Painlevé, que ontem foi homenageado pela Academia das Ciências por desenvolver um corpo de trabalho muito realista, revela ser igualmente um surrealista.”<sup>26</sup>

Propomo-nos elucidar a precedência do real sobre a representação, isto é, da sua urgência e reconhecimento a partir da teoria realista de André Bazin, das potencialidades da linguagem cinematográfica como ferramenta de revelação. Acreditamos que nesta é possível encontrar as linhas essenciais que definem uma dialéctica entre visível e invisível, realidade e abstracção, necessária ao comentário da

---

<sup>25</sup> Ler o ensaio: (Walter Benjamin, *Surrealism: The Last Snapshot of European Intelligentsia*, 1929), onde o autor desenvolve a partir do Surrealismo as ideias chave do conceito de Imagem Dialéctica, que devem anteceder qualquer leitura do texto Paris: A Capital do Século XIX e de “*The Arcade Project*” - projecto inacabado, retomado na obra (Susan Buck-Morss, “*The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*”, 1991). A ideia de uma dialéctica do visível, é explorada, embora de outras maneiras, nos pensamentos de Theodor Adorno e Max Horkheimer, na obra *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (1944), e nos pensamentos contemporâneos de Gadamer, Ricoeur e Derrida.

<sup>26</sup> “Mr. Jean Painlevé, who yesterday was honored by the Académie des sciences for a very realistic body of work, reveals himself to be Surrealist as well.” (Jean Painlevé, *Neo-Zoological Drama*, Surréalism, 1924)

obra de Jean Painlevé.

Para uma melhor compreensão da teoria realista de André Bazin, é necessário começar por definir duas premissas indispensáveis para a sua leitura: a primeira, surge nas considerações feitas no ensaio *The Ontology of the Photographic Image*<sup>27</sup> - que definem uma ontologia geral da imagem técnica – e que por isso, naturalmente têm lugar na teoria do autor sobre o realismo cinematográfico; em segundo, a relação ou compromisso que a imagem técnica estabelece, por via do procedimento mecânico, com uma realidade antecedente.

Contudo, e segundo Morgan<sup>28</sup>, a primeira proposição é uma leitura empobrecedora do que Bazin define como realismo, revelando-se insuficiente para a sua interpretação. Defini-lo a partir da premissa ontológica torna-se incoerente ao considerar-mos que a fotografia e o cinema são duas linguagens particularmente distintas. A segunda, causa um desvio, porque centrando-se na relação ontológica não exprime a complexidade do argumento. Assim, o autor propõe que na leitura do argumento ontológico, devemos focar a relação entre a realidade e a fotografia, tentando compreender a relação que se estabelece. Posteriormente, não esquecendo a premissa ontológica, devemos considerar a multiplicidade das linguagens que o autor admite como realistas, ressaltando que, nem todos os filmes são considerados “realistas”, cabe perceber as especificidade destas linguagens.

Como já foi dito, o ensaio *The Ontology of the Photographic Image* é geralmente interpretado como fundamento teórico das reflexões do autor sobre o cinema. Neste, Bazin começa por desenvolver um argumento em torno da relação psicológica do sujeito com a representação, propondo o acto de representar como um impulso natural da “luta contra o tempo” - o acto de preservar ainda que por meio da imagem. Depois, desenvolve um argumento estético dessa psicologia, onde investiga o carácter mimético ou realista da representação, de uma perspectiva teleológica, procurando perceber o sentido, ou a finalidade, em causa no acto de representar. Por fim, desenvolve o argumento central – a discussão ontológica da imagem fotográfica - ultrapassando a abordagem antropológica e teleológica, identifica a fotografia em termos semióticos como um índice, e define a relação entre a imagem e o objecto representado a partir da relação com o sujeito, isto é, a partir da relação que o sujeito

---

<sup>27</sup> (André, Bazin, *Qu'est ce que le cinéma?*, 1958)

<sup>28</sup> (Daniel Morgan, *Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics*, 2006)

estabelece com a realidade, através da fotografia.

Na relação indexical entre a fotografia e o objecto percebemos que: primeiro, a relação que se estabelece é sempre com uma temporalidade passada que, por isso, exige naturalmente uma distância entre a fotografia e o objecto representado; depois, que a relação do sujeito com a fotografia, tendo em consideração essa distância, exige por parte deste um exercício de memória; e ainda, em terceiro lugar, devemos perceber que, para ler uma fotografia de acordo com esta distância, é necessário ser consciente do processo de produção da imagem, para que se possa reconhecer como um indício desse passado. Esse reconhecimento permite, segundo Bazin, “o poder irracional que a fotografia tem de ultrapassar a nossa fé”<sup>29</sup>. Propõe-se entender “fé” (*faith*) como razão, no sentido em que a fotografia provoca uma relação eminentemente emocional, que se sobrepõe a um argumento lógico – reconhecer que diante de nós não está o objecto em si, mas a sua representação. Assim, conhecer o processo de produção é reconhecer que existe uma relação directa (no sentido da cópia mecânica) entre a imagem e objecto, permitindo confirmar a existência deste, ao reconhecermos a representação como ontologicamente “confiável” (*faithfull*).

Neste sentido, a representação fotográfica estabelece uma relação indexical com a realidade diferente da pintura, ou de outra representação, onde a mão humana participe activamente na formulação dos traços da imagem. De acordo com esta distinção, Bazin afirma que “ninguém acredita da mesma maneira na correspondência ontológica entre o modelo e o seu retracto pintado, mesmo que, a função de resgatá-lo de uma segunda morte espiritual seja cumprida”<sup>30</sup>, e “não importa o quão habilidoso é o pintor” porque “o seu trabalho sempre foi taxativo de uma subjectividade inevitável. O facto de que uma mão humana interveio, lança inevitavelmente uma sombra (a dúvida) sobre a “verdade” da imagem”<sup>31</sup>. Está em causa o tipo de mediação que distingue a formação das imagens. A subjectividade da pintura ou do desenho, diminui a sua correspondência directa com a realidade, enquanto a reprodução

---

<sup>29</sup> “A very faithful drawing may actually tell us more about the model but despite the promptings of our critical intelligence it will never have the irrational power of the photograph to bear away our faith.” (A. Bazin, *The ontology of the photographic image*, p. 8)

<sup>30</sup> “No one believes any longer in the ontological identity of model and image, but all are agreed that the image helps us to remember the subject and to preserve him from a second spiritual death.” (Ibid., p.6)

<sup>31</sup> “No matter how skillful the painter, his work was always in fee to an inescapable subjectivity. The fact that a human hand intervened cast a shadow of doubt over the image.” (Ibid., p.7)

mecânica que origina a fotografia se afirma pelo seu carácter indexical<sup>32</sup> - o fotografo tem poder sobre a escolha mas não sobre a formação da imagem e, desta forma, somos levados a acreditar na existência do objecto que foi reproduzido.<sup>33</sup>

Porém o argumento ontológico não parece suficiente, quando Bazin introduz metáforas como: “a fotografia afecta-nos como um fenómeno natural, como uma flor ou um floco de neve, cuja origem vegetal ou as origens terrenas são uma parte inseparável de sua beleza”<sup>34</sup> ou, a fotografia é “algo mais do que uma mera aproximação, um decalque aproximativo”<sup>35</sup>. Lembremos por exemplo *Le Grand Herbie d’Ombres* de Lurdes de Castro: o despojamento das formas concretas do objecto original, criado na imagem reflectida pela sua sombra. Um herbário de sombras, que constitui um arquivo desenvolvido a partir de um técnica fotográfica (a cianotipia). Helena Freitas escreve a cerca deste: “A singularidade de *Le Grand Herbie d’Ombres*, o objecto de arte desenvolvido no decorrer dos últimos anos, situa-se justamente no plano da convocação da imagem da vida, num diálogo imaginário entre o objecto e o seu duplo, o corpo e a alma, o real e a magia. A linha inserta que separa o mundo claro da realidade invisível. Nas páginas deste Herbário e na sombra de cada uma das plantas representadas, desejamos muito mais do que a sua condição. O seu poder evocativo de outras imagens situa-nos no território deslumbrante da utopia.”<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> “For the first time an image of the world is formed automatically, without the creative intervention of man.” (Ibidem.)

<sup>33</sup> É-se consciente que, a teoria se torna (em parte) obsoleta, se introduzirmos a questão da imagem digital ou, não até se referir-mos as técnicas de manipulação da imagem analógica, descobertas já no fim do século XVIII. Contudo, interessa frisar a relação emocional (psicológica) do sujeito, que encontra diminuída a distância relativamente ao objecto mecanicamente representado.

<sup>34</sup> “Photography affects us like a phenomenon in nature, like a flower or a snowflake whose vegetable or earthly origins are an inseparable part of their beauty.” (Ibidem.)

<sup>35</sup> “Only a photographic lens can give us the kind of image of the object that is capable of satisfying the deep need man has to substitute for it something more than a mere approximation, a kind of decal or transfer.” (Ibid., p.8)

<sup>36</sup> “La singularité de *Grand Herbie d’Ombres*, l’objet d’art réalisé au cours de ces dernières années, se situe justement sur ce plan de la convocation d’images de la vie, dans un dialogue imaginaire entre l’objet et son double, le corps et l’âme, le réel et le magique. La ligne incertaine qui sépare le monde clair de la réalité invisible. Dans les pages de cet Herbie et dans les ombres de chacune des plantes y représentées, nous voyons beaucoup plus que leur traits. Leur pouvoir évocatoire d’autres images nous place sur le territoire éblouissant de l’utopie.” (Helena de Freitas, *Le Double du Monde*, *Grand Herbie d’Ombres*, 2009)

Encontramos na ideia do “*décalque approximatif*”<sup>37</sup> o mote para uma representação mimética (qualquer coisa mais do que a mera cópia) e assim um desvio do argumento ontológico. A fotografia estabelece mais do que a relação imediata com o objecto representado, cria algo que pertence à ordem natural das coisas, e por isso providencia mais do que um substituto inanimado da realidade. Assim, como nota Bazin, a fotografia é a “transferência da realidade da coisa para a sua reprodução” (un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction)<sup>38</sup> – enuncia a partir da ideia de transferência, um princípio de autonomia da representação fotográfica relativamente ao referente. Esta proposição é confirmada, no final do ensaio, quando Bazin refere o imperativo surrealista: “toda a imagem deve ser vista como objecto e todo o objecto como uma imagem”<sup>39</sup>. Neste, a imagem deixa de depender inteiramente do seu antecedente para a formulação de significado, e a lógica que distingue a imaginação da realidade tende a desaparecer, no sentido em que ambas se reflectem no plano material da realidade.

Seguindo o princípio de autonomia do objecto, demonstra-se que o argumento indexical não é suficiente para explicar, na totalidade, as considerações presentes no ensaio. Se a fotografia é o objecto em si, liberto das contingências temporais<sup>40</sup>, a objectividade documental da imagem parece passar para segundo plano, uma vez que a imagem fotográfica é pela sua génese o modelo.<sup>41</sup> Contudo, isto é possível, porque não podemos ignorar as virtudes do seu processo de formação, isto é a sua ontologia. A imagem não deixa de ser ontologicamente idêntica ao objecto mesmo que não o seja visualmente. Mas, o que significa uma imagem ser ontologicamente mas não visualmente igual ao objecto?

---

<sup>37</sup> “Only a photographic lens can give us the kind of image of the object that is capable of satisfying the deep need man has to substitute for it something more than a mere approximation, a kind of decal or transfer.” (Ibid. 8)

<sup>38</sup> “Photography enjoys a certain advantage in virtue of this transference of reality from the thing to its reproduction.” (Ibid.) Lembre-mos a ideia, relativamente à ao retrato fotográfico, do aprisionamento ou roubo da alma, nos primórdios da fotografia nos estúdios.

<sup>39</sup> The surrealists had an inkling of this when they looked to the photographic plate to provide them with their monstrosities and for this reason. The surrealist does not consider his aesthetic purpose and the mechanical effect of the image on our imaginations as things apart. For him, the logical distinction between what is imaginary and what is real tends to disappear. Every image is to be seen as an object and every object as an image.” (Ibid., p.9)

<sup>40</sup> “The photographic image is the object itself, the object freed from the conditions of time and space that govern it” (libéré des contingences temporelles). (Ibid., p.8)

<sup>41</sup> “No matter how fuzzy, distorted, or discolored, no matter how lacking, in documentary value the image may be, it shares, by virtue of the very process of its becoming, the being of the model of which it is the reproduction; it is the model” (elle procède par sa genèse de l’ontologie di modèle; elle est le modèle). (Ibidem)

Morgan sugere considerarmos a ideia de semelhança ontológica como uma paráfrase, assim como Sartre refere a fotografia em *L'Imaginaire*. Podemos referir-nos a uma fotografia dizendo: “este é o retrato da Alice” ou de forma mais breve, “esta é a Alice” - Sartre refere o retrato como uma “quase-pessoa” ou como uma “síntese irracional”. Assim, segundo Morgan, Bazin não é inconsciente relativamente à sua imprecisão no ensaio sobre a ontologia, e o número de metáforas utilizadas pelo autor conferem a evidência. O seu uso revela a dificuldade de formular uma definição clara, que faça justiça à imagem fotográfica enquanto tal.

Se o argumento indexical da imagem fotográfica não é suficiente, e se deve compreender a semelhança ontológica como uma paráfrase, resta tentar elucidar o argumento a partir do imperativo surrealista. A fotografia permite a liberdade de criar novas associações ao libertar o objecto das contingências temporais. “Assim, a fotografia é elevada, na ordem criativa dos surrealista, pois produz uma imagem que é uma realidade derivada da natureza, isto é, uma alucinação que é simultaneamente um facto.”<sup>42</sup> A distância entre a imagem e o objecto desaparece, ao mesmo tempo que a fronteira entre realidade e imaginação se dilui.

Bazin parece acolher a lógica surrealista, de acordo com uma urgência do real e, da possibilidade de considerar a imagem técnica como transferência da realidade e dos factos. Tentar-se-á esclarecer, mediante esta leitura, a relação que Bazin estabelece entre a ontologia da imagem fotográfica e o realismo cinematográfico. O realismo no cinema resulta directamente da sua natureza fotográfica, o que não explica, porém, como deve ser entendida a noção de realismo, isto é, a linguagem específica que desenvolve a partir da sua natureza fotográfica.

Podemos aqui encontrar duas linhas gerais de leitura: uma que refere a semelhança visual entre a imagem cinematográfica e a aparência da realidade, outra, que descreve a relação entre o filme e a realidade. A primeira pode ser desenvolvida a partir do ensaio sobre a ontologia, ou seja, da ideia da “criação de um mundo ideal à imagem do real, com o seu destino temporal autónomo”<sup>43</sup>, a segunda identifica a

---

<sup>42</sup> “Hence photography ranks high in the order of surrealist creativity because it produces an image that is a reality of nature, namely, an hallucination that is also a fact.” (Ibid., p.9)

<sup>43</sup> “Today the making of images no longer shares an anthropocentric, utilitarian purpose. It is no longer a question of survival after death, but of a larger concept, the creation of an ideal world in the likeness of the real, with its own temporal destiny.” (A. Bazin, *The Ontology of The Photographic Image*, p. 6)

relação entre o filme e a realidade, não tanto pela semelhança visual, do que pela reprodução da experiência.

A primeira não é uma boa definição para o realismo cinematográfico, dentro da lógica exposta anteriormente sobre a fotografia, como mais do que um movimento reprodutivo e, propõe-se desenvolver a segunda, que encontra afinidades com o pensamento fenomenológico de Merleau Ponty - “um filme produz significado, da mesma forma que um outro objecto o faz: nenhum deles é apreensível numa percepção isolada, antes, apelam ambos ao nosso poder de decifrar tacitamente o mundo, ou os homens e conviver com estes... Em última instância é a percepção que permite compreender o significado do cinema.”<sup>44</sup> Interessa frisar a última e perceber que o mundo criado num filme, para que seja sustentável (credível) na apreensão do espectador, deve de alguma forma reproduzir o real, ou pelo menos a sua experiência.

Percebemos em Bazin um olhar atento sobre a linguagem interna da imagem cinematográfica, que se opõe em geral às linguagens formalistas (por exemplo de Eisenstein). Reconhece-se uma premissa moral nesta oposição: a linguagem formalista de Eisenstein utiliza a montagem posterior para formular sentido. Através do confronto entre imagens, constrói uma dialéctica que implica a relação emocional do espectador, a partir da embriaguez, isto é, do sentido impresso involuntariamente pela velocidade das imagens. Contrariamente, encontramos em Bazin a admiração por um cinema contemplativo.

Percebemos também que no “realismo” não está em causa a imagem no sentido documental, mas a fidelidade relativamente à realidade, no sentido da experiência. A imagem captada com uma maior profundidade de campo, permite ter em foco um maior número de objectos, e produzir no espectador “a impressão de não sair de uma realidade contínua e homogénea”<sup>45</sup>. Encontramos em Bazin o interesse pelo poder cognitivo da imagem, a partir da dialéctica interna a esta, e da formulação de um espaço coerente. Este espaço implica uma atitude mental mais activa por parte do espectador, uma vez que não o guia explicitamente na formulação de sentido, aludindo a uma maior liberdade que, para Bazin, significa aproximá-lo da imagem a partir do qual disfruta a realidade.

---

<sup>44</sup> Maurice Merleau Ponty, “*The Film and the New Psychology*,” *Sense and Non-Sense*, trans. Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus (Evanston, Ill., 1964), p. 58

<sup>45</sup> “an impression to remain of continuous and homogeneous reality” (A. Bazin, *Orson Wells*, p.77)

Encontramos esta lógica nos filmes de Renoir, e no cinema neo-realista – focos de atenção para Bazin – onde reconhecemos, porém, técnicas distintas. No cinema neo-realista existe uma ênfase documental sobre a realidade (o cinema da autenticidade), uma espécie de puritanismo cinematográfico que pode ser visto como um anti-cinema que pretende estar mais próxima da realidade social. A recorrência frequente a localidades, actores, ou eventos encontrados (no sentido em que não são produzidos) define o estilo mais geral do movimento. Neste sentido para Bazin, o movimento não providencia a experiência replicada do real, mas define-se por um estilo que o evidencia. O realismo de Renoir preserva a integridade do espaço dramático, procurando mimetizar a nossa apreensão visual do mundo. A premissa encontra-se na abertura deste espaço (profundidade de campo), e da temporalidade da cena (*long take*), a partir das quais consegue construir uma unidade espacial da acção, conservando a ambiguidade potencial que encontramos na realidade. Está em causa a participação activa do espectador na construção de significado, a partir do reconhecimento da relação entre a unidade representada e a realidade na sua ambiguidade.

Ambos conferem experiências totalmente diversas, contudo, para o teórico, “estamos preparados para assimilar o mundo artificial (re)produzido no ecrã, quando existe um denominador comum entre a imagem cinematográfica e o mundo em que vivemos. A experiência do espaço é a base estrutural para o nosso conceito de mundo, então poder-se-ia perguntar se, a imagem fotográfica capturada com uma grande profundidade de campo não produz o mesmo efeito, porém, devemos elucidar que a coerência espacial implica o tempo dessa acção. É a partir das técnicas e dos estilos utilizados segundo uma coerência espaço-temporal, e que desafiam uma atitude activa por parte do espectador, que se poderá começar por definir o realismo de Bazin.

Bazin não descreve o realismo de Renoir ou dos cinema neo-realista a partir da semelhança visual, como se poderia pressupor a partir do argumento ontológico. Não só rejeita a verosimilhança como chega a utiliza-la como critério oposto ao próprio realismo<sup>46</sup>. Assim, o problema recai na equação criativa que define a coerência de um filme, isto é, da relação da sua unidade interna com a realidade. Por outro lado, Bazin refere filmes onde aparentemente não se forma esta unidade (não

---

<sup>46</sup> A. Bazin, *Jean Renoir*, p. 29



servindo por isso de critério para definir o realismo), nem tão pouco, o realismo está na utilização de actores não-profissionais – basta reconhecer a presença de Ingrid Bergman em *Stromboli* (1949).

No cinema neo-realista a realidade parece ser representada a partir dos factos. Mas esta afirmação pode ser facilmente mal interpretada, deixando a impressão de que Bazin reduz cinema ao registo do mundo exterior. Mas, partindo do princípio que tal objectividade é impossível - lembremos o documentário *Nanook of the North* de Flaherty ou *Paisá* de Rossellini, como filme de ficção. Bazin escreve: “um facto é um fragmento da realidade concreta, em si múltipla e cheia de ambiguidade, cujo significado emerge posteriormente, e graças a outros que se entrepõem, a partir dos quais a mente estabelece determinadas relações”<sup>47</sup>. Admite-se que este caminho da objectividade limitaria a crítica, e propõe-se abordar uma dimensão epistemológica da dialéctica entre realidade e representação.

“The word “realism” as it is commonly used does not have an absolute and clear meaning, so much as it indicates a certain tendency toward the faithful rendering of reality on film. Given the fact that this movement toward the real can take a thousand different routes, the apologia for “realism” per se, strictly speaking, means nothing at all. The movement is valuable only insofar as it brings increased meaning (itself an abstraction) to what is created.”<sup>48</sup>

André Bazin, Jean Renoir, 1973

Vale a pena relembrar que, para Bazin, “não existe um só realismo, mas vários. Cada período (ou filme) olha para si mesmo, para a técnica e para a estética que capturam, retêm e mostram melhor o que o autor ambiciona da realidade”<sup>49</sup>. Porém, como sugere Morgan, a dificuldade de tratar o realismo de Bazin, deve-se ao facto do termo “realismo” permanecer aberto a uma variedade de estilos e géneros cinematográficos.

Bazin refere a relação que Rossellini estabelece com a realidade nos seus filmes como a arte de “saber o que deve ser feito para evidenciar, nos factos, aquilo que existe de mais substancial, e a sua forma mais elegante – não a mais graciosa,

---

<sup>47</sup> A. Bazin, “*An Aesthetic of Reality: Neorealism*”, p. 37

<sup>48</sup> André Bazin, Jean Renoir, 1973, p. 85

<sup>49</sup> André Bazin, William Wyler, p.6

mas a mais bem recortada, mais directa, ou mais incisiva”<sup>50</sup>. A partir da afirmação, percebemos que não se trata de elaborar uma cópia do mundo, mas de utilizar a linguagem cinematográfica para atribuir significado à realidade. Assim, Bazin descreve a linguagem de Rossellini, como uma dialéctica entre o concreto e o abstracto, mais precisamente, entre a realidade física e o estilo que lhe confere significado.

Em *Stromboli* e em *Viaggio in Italia*, Rossellini parece interessado em construir o drama a partir da relação da personagem (Ingrid Bergman) com a materialidade do mundo. Em *Viaggio in Italia* existe uma diferença da relação que constrói em *Stromboli*: o primeiro parece revelar a vontade da personagem em se separar dessa materialidade a partir de um universo hiperbólico, no segundo, está mais interessado na relação que esta estabelece com cada um dos objectos, a câmara é responsável por articular esta relação - por exemplo com as estátuas do *Museo Archeologico Nazionale*, a câmara não se resume a reproduzir o olhar subjectivo da personagem, ao atribuir igualmente um olhar às figuras de pedra, a relação torna-se recíproca, construindo uma espécie de relação animista com os objectos.

No filme *The Blood of the Beasts*<sup>51</sup> (1949) de George Franju - cujo texto narrativo foi escrito por Jean Painlevé – o autor cria, na introdução, uma relação semelhante à de Ingrid Bergman com os objectos de arte; por exemplo, o momento em que a câmara foca a pintura de Renoir *Jeune Filles au piano* (1892) e a música muda, transportando-nos para a realidade pintada na imagem. Sendo este tipo de relação com os objectos um imperativo surrealista, o filme de George Franju, porém, revela uma realidade particularmente diferente - a dimensão cruel da actividade humana na extinção frequente e voluntária de animais, reflectida no modo de execução daquela época. Mas porque introduzir este tema com uma “sequência surrealista”?

Acredita-se que aquilo que está em causa é perceber o “su” do (Su)realismo, isto é, a fantasmagoria por trás da superfície das coisas. No filme de Franju, e no texto narrativo de Painlevé, a recorrência às imagens surge de uma preocupação com

---

<sup>50</sup> “The art of Rossellini consists in knowing what has to be done to confer on the facts what is at once their most substantial and their most elegant shape—not the most graceful, but the sharpest in outline, the most direct, or the most trenchant” (A. Bazin, “In Defense of Rossellini”, p. 101)

<sup>51</sup> *Blood of the Beasts (Le Sang des bêtes)*, 1949, 35 mm, b&w, sound, 21 min. Directed by George Franju. Narration written by Jean Painlevé

a realidade e, nesse sentido, o “su” representa aquilo que o autor acrescenta à estrutura material dessa realidade. “Um documentário só vale a pena se o cineasta experimentou o objecto (sentiu o assunto). Isto nem sempre é suficiente, mas é sempre necessário. Alguns não representam o “grito” do diretor, e os proprietários de cinema ficam demasiado felizes para criticar a mediocridade e explicar porque é que não querem ter nada a ver com essas “dor de pescoço” - está em causa a crítica das lógicas de financiamento do cinema e a publicidade dos filmes, descritas também no ensaio *The Castration of the Documentary*, mencionado anteriormente. *Le Sang des Bêtes*, revela-se importante devido à coragem do seu assunto, o modo directo em que é tratado, a intensidade da sua orientação, e a atmosfera intensa que resulta da imagem e do som. É um documentário factual, no que concerne a forma como o diretor e realizador apreendeu, transportou, o assunto durante muitos anos, sentindo-se obrigado depois a expressá-lo.<sup>52</sup> O assunto do documentário, ou seja, as questões éticas e morais que se levantam da relação do homem com o animal são, para os surrealistas, um dos assuntos principais da estética, no que concerne as relações entre realidade, pensamento e representação.<sup>53</sup> Encontramos no filme de Georges Franju uma harmonia entre a ideia que se quer transmitir e a linguagem cinematográfica que contribui para a reforçar - ver diante de nós estas imagens que transportam consigo toda a carga ontológica de verdade e por isso a crueldade dessa realidade.

Falta porém reconhecer a importância da introdução “surrealista” do filme: uma série de objectos abandonados pela cidade são mostrados numa sequência ritmada, e no meio surge o desvio na pintura de Renoir. Porque antecipa então esta sequência, a série de imagens sanguinárias? Crê-se que a sequência sugere uma crítica ao naturalismo e ao romantismo, isto é, à arte que antecede as vanguardas, pela falta de realismo dessa arte em geral. Importa olhar para a realidade como ela é (ou seja para os factos) e criar a partir desta derivas estéticas, conferindo neste sentido o

---

<sup>52</sup> This threat weighs heavy on “Le Sang des Bêtes”, a new documentary and one of the most important because of the boldness of its subject, the direct way in which it is treated, the intensity of the directing, the arresting atmosphere of the picture and sound. This is a real “factual documentary”, as Georges Franju, the screenwriter and director (this is his first film) has carried his subject within him for many years. He was compelled to express it. (J. Painlevé, “*Le Sang des Bêtes: A film-maker went to the slaughterhouse, and now braves the audience’s reaction*”)

<sup>53</sup> Este é um dos problemas da dialéctica iluminista, tratado por Adorno e Horkheimer na obra *Dialectics of Enlightenment*, mais concretamente na parte final do livro (*Notes and Sketches*) na nota “*Men and Beast*” escrita por Adorno; ou, no ensaio de Agamben *O Aberto: o Homem e o Animal*, onde o autor desenha esta dialéctica, a partir da distância entre estes, na relação com o mundo; ou na literatura de Kafka.

imperativo surrealista, isto é, a diluição da fronteira que distingue a realidade e a imaginação, não ignorando por isso a importância e urgência do real.

### III. *Mimesis* e Realismo

Perceber o realismo como uma dialéctica entre o real e a sua abstracção, ou como vimos, do estilo que trabalha o sentido da realidade vista pelo autor, implica reconhecer a distância necessária entre a realidade e a representação, mas também a urgência do real na representação, que define a relação do sujeito com mundo.

À partida, a apreensão do mundo dá-se por meio dos sentidos, não obstante a conceptualização da experiência que em grande parte determina a relação. Assim, é necessário compreender o cinema realista no sentido da experiência, que se define na distância que separa a representação da realidade, tendo em conta as relações produzidas no interior da própria linguagem.

Analisar a linguagem na tentativa de distinguir o trabalho criativo da arte, da ciência e da filosofia, é propor que as disciplinas procedem a uma luta comum - a definição das relações do sujeito e do mundo. Propõe-se analisar os filmes de Jean Painlevé, como uma espécie de imagem antropológica invertida, na medida em que desloca o “outro” da antropologia do sujeito racial, social ou cultural, para o animal. E pretende-se elucidar na linguagem, o mecanismo antropomórfico que permite pensar este “outro”, o que implica perceber que o próprio sujeito se define nessa relação projectiva. Propõe-se que a linguagem dos filmes é de cariz mimético, e que a distância que define a relação entre representação e realidade, partilha o mesmo carácter. De forma a elucidar as implicações do termo, é importante tentar definir o que é a *mimesis*.

O termo *mimesis* implica o reconhecimento da mímica, da actividade do corpo de imitar, de se assemelhar, ou de se fazer passar por. O termo grego encontra uma forte afinidade com a dimensão teatral de toda a acção humana.<sup>54</sup> Segundo Stephan Halliwell em *The Aesthetics of mimesis*, as tensões entre arte e natureza, imitação e criatividade, ilusão e idealismo, têm origem na tradição da *mimesis* como um todo, alertando para a compreensão de que o próprio conceito é intrinsecamente ambíguo e por isso define em si um conjunto de discussões sobre arte e a sua relação com o mundo. Deste modo, a história da crítica da *mimesis* pode ser vista como o conjunto

---

<sup>54</sup> “Mimesis incorporates a response to reality that is believed to exist outside and independently of art. It engages with this reality, and has the capacity to promote and enlighten the understanding of it.” (Halliwell, *The Aesthetics of mimesis*, p. 23)

de debates acerca da representação e do modo como esta é apreendida.

O início deste debate é a polaridade de uma visão da arte como reflexão do mundo, e de uma outra que atribui à arte um valor intrínseco e organizacional implícito às suas propriedades, enquanto objecto mimético. Ou, se quisermos, segundo Halliwell, a oposição entre “reflexão” e “simulação”: de um lado a divisão Platónica entre ver e conhecer e de outro a visão da arte enquanto mecanismo de simulação de uma realidade que é em si intangível<sup>55</sup>. O valor intrínseco da *mimesis* surge assim no debate entre o poder da arte enquanto formador de consciência e o da arte enquanto formação do sentido do mundo.

Maria Filomena Molder define, em *A Propósito de Mimesis*, os contornos desta dualidade. O mote para estas duas perspectivas é apresentado no primeiro caso, pelo exemplo de Piet Mondrian na procura por um desenho interior, e de um valor intrínseco a este, a partir do despojamento das formas.<sup>56</sup> Este reflecte a tendência para pensar a representação como busca de verdade, ou de uma razão das formas que só pode ser encontrada para lá delas mesmas. No mote para o segundo, recorre à relação projectiva descrita por Roger Callois, no artigo *Pierres contre nature*. Neste é exposta a visão aristotélica, de um reconhecimento da *mimesis* como mecânica intrínseca do mundo, como a capacidade de bem identificar as semelhanças, de dividir, organizar, de descobrir o mundo nas coisas.<sup>57</sup>

Na visão platónica da *mimesis*, identificamos o problema da arte enquanto formador de consciências, e por isso, está em causa o controlo desta, com vista à educação dos jovens (futuros guardiães da cidade justa). Platão reconhece que a aprendizagem tem o seu fundamento na imitação, e assim, “aquele que contempla torna-se símile do imitado, instigando ao conflito entre a razão e as partes inferiores da alma.”<sup>58</sup> É preciso identificar que o argumento do filósofo contra a actividade mimética, têm fundamento em duas objecções: uma no plano ético da pedagogia, e

---

<sup>55</sup> “These contrasting positions point respectively towards aesthetics of a) realism, and b) fictional coherence. a) Aesthetic values converge with life values, b) purely formal and sui generis satisfaction.” (Halliwell, *The Aesthetics of mimesis*, p. 22)

<sup>56</sup> “Em vez da representação da aparência (a cópia da cópia), a procura do seu desenho interior, essencial. Através da purificação da aparência, Mondrian encontrou as Formas primordiais, únicas.” (M. F. Molder, *A propósito de Mimesis*, p. 68)

<sup>57</sup> “Roger Callois estabelece uma relação projectiva entre esses gigantescos blocos de pedra (os “monumentos megalíticos”), ousadamente elevados e a embriaguez de uma espécie que se ergueu: um quadrúpede vertical, que adquiriu por este preço – a libertação, para as tarefas ainda insuspeitáveis, do que já eram os braços e as mãos: a solidão.” (Ibid., p.69)

<sup>58</sup> (Ibid, p. 72)

outra na teoria ontológica que identifica (em textos como o Sofista, Timeu e Paraménides) na distância que vai do modelo à cópia - um estatuto ontológico degradado apenas possível de reconhecer, na doutrina dos graus do ser, que retoma, identificando a representação como três graus afastados da verdade, que pertence à Filosofia.

“Na poesia, com efeito, é de preferir o impossível que persuade  
ao possível que não persuade.”<sup>59</sup>

Aristóteles, Poética

Aristóteles reconhece, como Platão, que a aprendizagem tem os seus fundamentos na imitação, ao referir as causas da arte poética nas raízes da natureza humana, isto é, a *mimesis* como fonte das primeiras aprendizagens (por exemplo o jogo da mímica das crianças). Porém, o termo ganha na teoria Aristotélica uma outra aceitação e compreensão, enquanto propriedade essencial à própria formação do sujeito e da arte.

Segundo Filomena Molder, a *mimesis* aristotélica é uma tendência activa que se mostra no prazer suscitado pelas representações (imitações), e na disposição para o ritmo e para a melodia.<sup>60</sup> O conhecimento (actividade própria dos filósofos), caracteriza igualmente todos os humanos (ainda que em grau diferente), e dá-se perante uma representação, permitindo induzir através do raciocínio, as relações e semelhanças entre esta e a natureza – é preciso referir que toda a teoria da *mimesis* em Aristóteles se define a partir da relação entre a arte e a natureza. “O ser humano procura na representação (imitação) a semelhança, mas que espécie de semelhança?”<sup>61</sup>

A imitação (que é a *mimesis*) não é um movimento reprodutor (no sentido da cópia), mas produtor. Neste sentido, cria uma distância entre a realidade (natureza) e a

---

<sup>59</sup> citado no texto *A propósito de Mimesis*, de M.F. Molder (p.74), cuja referência na trad. de M. Helena da Rocha Pereira aparece na p.96 da 4ª Edição F.C. Gulbenkian: “Deve preferir-se o impossível verosímil ao possível inverosímil”. Optou-se pela tradução de M.F. Molder porque a questão não é tanto de verosimilhança no sentido da visualidade mas da persuasão que provoca no espectador.

<sup>60</sup> (Ibid, p. 76)

<sup>61</sup> (Ibidem)

representação (produto da *mimesis*). Assim, não sendo a representação uma cópia (réplica) do real, Maria Filomena sugere que esta “recupera a forma própria universal (causa formal), e por ela, pelo reconhecimento que desencadeia, o contemplador obtém prazer, reencontrando a compreensão primeira (a do artista)”<sup>62</sup>. Assim, podemos perceber que o reconhecimento é uma metamorfose que se dá na passagem do ignorar ao (re)conhecer<sup>63</sup> pressupondo, como a palavra indica, um conhecer de novo ou um reconhecer de algo que se ignorava, a partir da compreensão dos movimentos miméticos.

A questão do reconhecimento na Poética, é descrita de duas formas pela autora: a primeira, diz respeito ao prazer produzido pela contemplação mimética, ou seja, pelo prazer gerado no reconhecimento mimético; a segunda, descreve o processo de produção poética (uma das partes que compõe a fábula trágica), que tem lugar no interior da tragédia, e reconhecido como um dos modos de desencadeamento da *kathársis*. Mas o que distingue a produção poética da não-poética e, o que é a *kathársis*? E como se definem estas a partir do conceito de *mimesis*?

A *mimesis* é descrita por Aristóteles simultaneamente como um processo de captação e de realizações poéticas, configurados numa acção complexa. Assim, Filomena Molder reconhece que o filósofo está sempre atento ao longo da obra enquanto espectador e leitor, na teorização do processo criativo (criação poética) e da experiência desta, para aquele que contempla (à forma de prazer catártico)<sup>64</sup>. Então, *mimesis* aparece primeiramente como traço comum a todas as artes - definida nas várias artes miméticas, diferenciando-as pelos objectos representados, e pelos meios e modos de representar – e como processo de identificação que reproduz o esforço abstrativo - este é identificado por Filomena Molder como a restituição da forma própria (*ten idían morphén*). É por isso, na experiência que envolve um processo intelectual e cognoscitivo que se pode perceber o que é a *kathársis*.

“Momento extático da representação trágica, o reconhecimento manifesta a efectividade a que conduzem as acções encadeadas pelo poeta: por ele se realiza,

---

<sup>62</sup> (Ibid., p. 77)

<sup>63</sup> Aristóteles, Poética, cap. 11, 1452<sup>a</sup> 30 e 33: “O reconhecimento, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao reconhecer. (...) A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá conjuntamente com a peripécia (golpe de teatro), como, por exemplo, no Rei Édipo.” (Ibid.)

<sup>64</sup> (Ibid. P. 76)



plenamente, o momento catártico, a própria essência da fábula”

M. Filomena Molder, *A propósito de mimesis*<sup>65</sup>

O filósofo distingue como soluções poéticas para o encadeamento da fábula: o reconhecimento (já referido), a peripécia (golpe de teatro) e o efeito violento (catástrofe) - percebemos a partir destes a estrutura mimética que é identificada na acção humana. Porém, a actividade mimética a que diz respeito a identificação (primeira) e representação desta estrutura, estabelece, como já referimos, uma relação complexa entre objecto representado e o referente, isto é, a própria distância que confere a fecundidade mimética - um momento de identificação e diferença, semelhança e transformação (do espectador). É a *mimesis* que protagoniza a potencialidade a realizar-se em acto (*enérgeia*), que exhibe o carácter *kathártico* (conseguido ou não) de uma obra poética<sup>66</sup>. É porém necessário referir, que nem toda a obra é *kathártica*. Então o que é a *mimesis* enquanto *enérgeia*? E o que distingue uma obra *kathártica* de outra não-*kathártica*?

Propomo-nos perceber a questão da imitação a partir da unidade que constitui a tragédia, que possui uma ordem própria e que não reproduz necessariamente uma acção da vida real, mas que deve ser verosímil e transmitir o necessário. O reconhecimento, na tragédia, decorre dessa estrutura, que vai aparecendo na resolução interna da própria fábula. Nesta, o processo mimético, é uma espécie de intencionalidade (invisível) presente na síntese da acção representada. Parece então que uma das características que definem a relação desta com o espectador é relação mimética que reconhece entre a estrutura da acção e a própria vida, na temporalidade a que define tragédia. Será pois necessário definir o poder *kathártico* da *mimesis*, não esquecendo a temporalidade necessária do acto contemplativo, mas procurando definir a essência mimética da própria linguagem.

Na construção que resulta da poética inerente à estrutura da própria fábula, percebemos que a fábula não deve copiar a acção da vida, mas sintetizar a sua essência. Exclui-se a invenção original, impossível de conceber, segundo Filomena Molder, no interior da cultura grega<sup>67</sup> e por isso a importância da sua fundação no

---

<sup>65</sup> Ibid. p. 78

<sup>66</sup> Ibid., p. 75

<sup>67</sup> Ibid., p. 79

real. E, por último, reconhecemos nas palavras do filósofo: “Acima de tudo, Homero ensinou aos outros poetas a maneira como se devem dizer mentiras...”<sup>68</sup>, que a *mimesis* age no interior da própria linguagem<sup>69</sup>.

“A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie para a espécie de outra, ou por analogia.”<sup>70</sup>

Aristóteles, *Poética*

Ainda que várias sejam as suas formas de *mimesis* - a ênfase recai sobre a metáfora, que segundo o filósofo se eleva sobre todos os outros nomes e se manifesta segundo dois modos: por proporção e por analogia.<sup>71</sup> Está em causa, o engenho do poeta, ao discernir o semelhante, ou as semelhanças a partir das quais produz o novo da representação poética. Assim, interpretar a fábula enquanto processo mimético e a metáfora como engenho da representação poética, implica reconhecer a *mimesis* enquanto imagem projectiva, ou transferência entre um e outro objecto. A metáfora que se explicita na fábula é, assim, o acto sugestivo da semelhança entre a representação e a vida real. Propõem-se esclarecer a relação entre *mimesis* e metáfora, tentando esclarecer, o momento de identificação e diferença, semelhança e transformação, que decorre da sua utilização.

---

<sup>68</sup> *Poética*, cap. 24 1460<sup>a</sup> 18.

<sup>69</sup> “é necessário encontrar as palavras persuasoras, encantadas, que desencadeiam a paixão e a sua *kathársis*. Os nomes, figuras (*skhemata*) dos retóricos são vários: próprios, estrangeiros, metáforas, analogias, ornatos, inventados, alongados, abreviados e alterados; com eles forja o poeta a sua representação, por isso, como diz Aristóteles, “grande importância tem o seu uso discreto”. M. F. Molder, *A propósito de Mimesis*, p. 79-80

<sup>70</sup> Aristóteles, *Poética*, cap. 21 1457b 6

<sup>71</sup> *Ibidem*.

#### IV. O impulso mimético e a metáfora

Nature produces similarities; one need only think of mimicry. The highest capacity for producing similarities, however, is man's. His gift for seeing similarities is nothing but a rudiment of the once powerful compulsion to become similar and to behave mimetically. There is perhaps not a single one of his higher functions in which his mimetic faculty does not play a decisive role.

W. Benjamin, On the Mimetic Faculty

“The question of metaphor, as M. Derrida shows, is at the heart of those very general questions concerning the relation of language, thought, and reality.”

F.C.T. Moore, Note from the translator<sup>72</sup>

Pensamos, na sequência do que atrás foi escrito, a linguagem dos filmes de Painlevé como uma linguagem iminentemente metafórica, resultante da relação mimética que concerne as relações entre linguagem, pensamento e realidade. Para isso, é preciso pensar, por um lado, a linguagem como arquivo mimético (Benjamin) e, posteriormente, identificar a metáfora como movimento mimético e iminentemente filosófico da linguagem comum (Derrida). Crê-se que a linguagem dos filmes participa activamente destas relações, ao gerar simultaneamente movimentos de identificação e de distinção do espectador relativamente às criaturas observadas/representadas.

Apesar do que sugere o título da obra (*Science is Fiction*), os filmes cujo fundamento encontramos na pedagogia, constituem investigações de carácter etológico. Porém encontra-mos em cada filme uma espécie de metáfora, um desdobramento dos factos apresentados. Crê-se que tal desdobramento requer a participação activa do espectador, uma vez que a relação é estabelecida com a existência real das criaturas, propondo a relação entre espectador e objecto representado fora da dimensão ficcional. Contudo, é necessário distinguir a dimensão ficcional do texto que acompanha as imagens, isto é, de uma dimensão ficcional proposta no texto. Neste sentido, percebemos que enquanto filmes científicos as imagens apresentadas são objectivas, na medida em que visam apresentar informação a partir de factos e, que o texto e a música são os elementos que as acompanham e

---

<sup>72</sup> J. Derrida, *White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy*, p. 5

participam na criação de um universo poético-ficcional. Porquê fazer esta distinção? Porque percebemos no carácter híbrido da obra, que uma decorre necessariamente da outra, isto é, da produção do texto a partir das imagens capturadas. A um primeiro momento de observação científica, segue-se um outro que o extrapola num sentido poético-ficcional, a partir da música e do texto explicativo que acompanha as imagens. Seguem-se, no sentido da precedência das imagens, e participam activamente no desdobramento das imagens e na formulação significados.

Crê-se que o carácter mimético da obra reside no texto que acompanha as imagens, pela alusão metafórica do texto (analogias, alegorias, comparações antropomórficas) e pela música, que cria uma espécie de animismo antropomórfico, atribuindo ritmo e melodia ao movimento aleatório das criaturas. Reconhece-se que não sendo explícito o significado da obra, requer o impulso mimético do espectador, de se assemelhar, identificar semelhanças e estabelecer analogias, produzido pela linguagem textual e musical que acompanha as imagens. Metafórica, no sentido em que a linguagem contribui para a criação de um universo poético, a partir daquilo que é apresentado enquanto facto.

Do nosso ponto de vista, a melhor maneira para explicar o carácter mimético da obra é começar por identificar o próprio carácter mimético da linguagem, e posteriormente esclarecer como é que linguagem dos filmes explora intensivamente estas relações e o impulso mimético do espectador.

“A metáfora no texto filosófico”, é o problema introduzido por Derrida no texto *White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy*. Não interessa discernir a partir desta ideia, se existem ou não metáforas nos textos filosóficos, o que está em causa, é o jogo filosófico da linguagem que a metáfora constitui. “A metáfora parece por em jogo a linguagem filosófica na sua totalidade, nada menos do que o uso da chamada linguagem comum no discurso filosófico, ou seja, a linguagem comum como linguagem filosófica.”<sup>73</sup>

Derrida evidencia o próprio processo de formação da metáfora, como uma espécie de orgânica inerente ao movimento filosófico e linguístico, onde é apresentado como natural, o processo de camuflagem do discurso filosófico no uso corrente da linguagem comum. Assim, a questão do uso da linguagem, que poderia

---

<sup>73</sup> Ibid, p.6

descrever a relação entre metáfora e discurso filosófico, não significa um desgaste ou perda deste mas a energia própria do processo e da metamorfose.

Compreender a relação entre discurso filosófico e linguagem comum, implica identificar a premissa metafísica, isto é, a origem da própria linguagem. Porém, não sendo possível descrever todo o fenómeno linguístico, que naturalmente se camufla com o seu uso, é segundo Derrida, discernível apenas por uma outra metáfora, ou por um tipo de representação figurativa – a deterioração da figura no Jardim de Epicuro<sup>74</sup>. Nesta imagem, esta em causa a relação com a linguagem enquanto coisa viva, isto é, que materialmente se desgasta (mas não no sentido da perda). A pergunta pela origem metafísica da linguagem, irreconhecível/inidentificável, torna-se somente visível na própria ideia de metamorfose, ao mesmo tempo que procura perceber as origens da linguagem, no sentido de uma relação primeira da sua criação, procura encontrar a essência primitiva (original) da relação entre linguagem, pensamento, e realidade.

Porém, admitindo a impossibilidade de aceder a essa origem, pode estabelecer-se o movimento inverso: perceber na linguagem como coisa viva, o arquivo mimético<sup>75</sup> que define a relação do sujeito com o mundo, a passagem do físico para o metafísico, que visa reconhecer a figura alojada naquilo que é sensório e abstracto. Assim a possibilidade de reconstrução da linguagem, implica não só a ideia de origem, a relação entre a linguagem e o mundo físico, mas também a capacidade de discernir, no movimento filosófico, a linguagem como arquivo das relações do sujeito com o mundo.

A ideia da linguagem como arquivo mimético, pressupõe conceber uma orgânica própria da linguagem numa espécie de morfologia. Propõe-se uma analogia entre os movimentos descritos por Filomena Molder, acerca da teoria morfológica de Goethe: “... a teoria constitui-se pela concentração nos pormenores concretos dos objectos, originado a reposição constante das relações entre visível e invisível, e em

---

<sup>74</sup> A figura de Epicuro é evocada na obra de Anatole France, *The Garden of Epicurus*, tr. Allison Works of Anatole France, 1908. Na mesma obra é possível encontrar uma breve meditação sobre as figuras do alfabeto, a forma original de certas letras (“*How I discoursed one night with an apparition on the first origins of the alphabet*”). É também da obra de Anatole France que surge o título do ensaio de Derrida, *White Mythology* é uma perífrase do título *The White Stone* de Anatole France.

<sup>75</sup> A ideia da linguagem como arquivo mimético, pode ser encontrada no pensamento de W. Benjamin, nomeadamente nos ensaios *The Doctrine of the Similar* ou *On the Mimetic Faculty* (1939).

que se desenvolve a partir da intuição das imagens originárias, um método descritivo, que engloba a ideia de metamorfose (cada forma é formação) e a contemplação, requerida para dar conta dessa ideia, das passagens, dos anéis intermediários”<sup>76</sup>.

Seria necessário definir se a palavra oral surge antes da palavra escrita, e o tipo relação que existe entre a palavra oral e o referente bem como, entre a palavra oral e a palavra escrita. Porém, não podendo aceder nem à origem oral da palavra escrita, nem completamente à sua raiz etimológica, resta percebê-la como coisa orgânica, cuja transformação se dá pelo seu uso, reconhecendo a sua dimensão metafísica, nos movimentos de transposição entre visível e invisível, que se dão no interior da própria linguagem, ou seja, a metamorfose (cada forma é formação) das palavras e da linguagem na sua utilização<sup>77</sup>.

Para Derrida, a metáfora é o movimento mimético por excelência, no sentido da camuflagem do discurso filosófico na linguagem comum, momento no qual é posto em efectivamente em circulação. Reconhece na filosofia um processo de auto-eliminação, não no sentido da sua extinção, mas da metamorfose - o movimento filosófico no uso comum da linguagem<sup>78</sup>. É possível perceber a inversão do movimento filosófico, a camuflagem conceptual na própria estrutura da linguagem.<sup>79</sup> Mas como se define a relação entre a metáfora, enquanto figura da linguagem, e a filosofia?

A premissa metafísica da linguagem, que se pressupõe na ideia de origem, é no fundo o problema em si da filosofia ocidental (não só presente na imagem de Deus, como na própria emancipação animal a partir da ideia de criação). Não tendo como objectivo desenvolver a questão da origem, é importante perceber de que maneira se articula o pensamento filosófico com a metáfora. O movimento dá-se por exemplo na distinção Platónica entre visível e inteligível, em torno dos conceitos de verdade e simulacro, que definem as barreiras do conhecimento. Porém, reconhecer a

---

<sup>76</sup> M. F. Molder, *A metamorfose das Plantas*, p.9

<sup>77</sup> “... what is now in question is precisely the possibility of restoring it reconstituting, beneath the metaphor which once conceals and is concealed, what was “originally represented” on the coin that is worn and effaced, polished by the circulation of the philosophical concept. “En-face-ment” should always be spoken of as the effacement of an original figure, were it not that such effacement itself effaces itself.” (J. Derrida, p.8)

<sup>78</sup> Ibid. p.8-9

<sup>79</sup> “Although metaphysical metaphor has turned every meaning upside down, although it has also effaced piles of physical treatises, one ought always to be able to reconstitute the original inscription and restore the palimpsest” (Ibid., p.10)

ideia platónica das formas, nessa oposição, ou a evocação da origem numa qualquer teoria morfológica<sup>80</sup>, implica reconhecer a dimensão metafísica da realidade, na separação entre visível e invisível. Derrida, (des)constrói a dimensão dialéctica desta dicotomia, a partir da mitologia ocidental, e da sua presença na estrutura metafórica da linguagem.<sup>81</sup>

A dimensão metafísica da metáfora distingue-se pela relação simbólica que se estabelece entre significante e significado, a partir de um desvio. É uma relação que se estabelece entre dois objectos, duas acções ou duas ideias distintas, a partir do reconhecimento de analogias, semelhanças ou similitudes. Porém a passagem do significante ao significado dá-se no desvio da leitura que decorre do significado primeiro para um outro. O seu uso na linguagem, distingue-se por ser um movimento não só produtor mas reproduzidor, e por isso essencialmente mimético, possível de reconhecer na “figura” (metáfora, analogia, alegoria, mito, fábula,) <sup>82</sup>, os conceitos essenciais da analogia.

É necessário referir que Derrida está preocupado com o carácter poético da metáfora no sentido mais geral da analogia, e a partir desta, com a desconstrução do discurso filosófico a partir da sua linguagem específica. Assim, importa reconhecer o carácter ficcional da metáfora enquanto figura da linguagem, a partir da identificação de uma imagem desambiguada e, do seu uso final – produzir uma imagem mais clara do que a imagem inicial.

O recurso à metáfora parece verificar-se quando a linguagem conceptual da filosofia se revela insuficiente, ou, por outro lado, quando o carácter mimético da metáfora se revela mais eficaz, ou mais sintético, na produção de significado<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> “Em Goethe reúnem-se, por conseguinte, os dois grande movimentos conceptuais que Platão e Aristóteles, levaram a cabo: por um lado, a procura de um modelo originário, de um a priori das morfologias visíveis, por outro, a ideia de um propósito imanente à forma viva, questões de teleologia expressas através da compreensão da uniformidade dos corpos dos seres vivos, pela descoberta de similitudes estruturais.” (M. F. Molder, *A Metamorfose das Plantas*, p. 14)

<sup>81</sup> “What is metaphysics? A white mythology which assembles and reflects Western culture: the white man takes his own mythology (that is Indo-European mythology), his logos – that is the mythos of his idiom, for the universal form of that which it is still inescapable desire to call Reason.” (Derrida, p. 11)

<sup>82</sup> “Analogy within language is represented by an analogy between language and something other than it. But that which seems to “represent”, a figure, is also that which opens the larger vista of discourse on figure, and is no longer able to restrict to a regional or determinate science, linguistic, or philosophy.” (Ibid. p.14) É necessário considerar que Derrida está preocupado com uma analogia mais geral do processo metafórico, e a partir desta, com o carácter poético da própria linguagem filosófica.

<sup>83</sup> “Metaphors, then, outside thought, as a product of the “imagination” have it as... their nature

Portanto, perceber o carácter mimético da metáfora, é perceber a distância que se cria entre o significante e o significado, identificando a partir de uma correspondência não literal, entre um e um outro objecto, para decifrar dentro da analogia uma relação mais complexa.<sup>84</sup>

Por outro lado, identificamos em Aristóteles o carácter essencialmente metafórico da representação, a partir da distância efectiva entre o teatro e a vida, na importância deste dentro da comunidade. Embora Aristóteles não tenha inventado a palavra “metáfora” nem a sua conceptualização, parece por em prática a primeira sistematização do conceito. O teatro como espaço mimético de contemplação, onde pela sua essência se cruzam o real e a representação. Aqui, propõe-se que de certa forma, a essência mimética da representação teatral funciona como metáfora, a partir da relação entre a estrutura da acção e a identificação de princípios dessa acção na vida e na realidade.

O que nos preocupa neste ponto é o reconhecimento da essência mimética da metáfora, como movimento não só reprodutivo, que identificamos na semelhança entre representação e realidade, mas produtivo, a partir da distância que se cria entre uma e a outra. É a partir daqui que é possível o carácter mimético dos filmes de Painlevé, a partir da estrutura metafórica identificável no mecanismo antropomórfico que utiliza, identificando, a partir dos elementos da sua linguagem cinematográfica específica, o efeito criado. É através destes que os factos apresentados nas imagens abandonam por momentos a realidade, para serem aquilo que representam através da linguagem.

---

always to express ideas better than could be achieved by extended explanations.” (Ibid. p. 21)

<sup>84</sup> “It is rare to consider poetic metaphor as an extrinsic ornament, above all in contrasting it with philosophical metaphor. It is rare to conclude that for this reason it deserves to be studied for itself, and that it has an identity of its own only in proportion as it is external to what is meant. On the other hand, there is no more classical theory of metaphor than treating it as an “economical” way of avoiding “extended explanations”: “ and, in the first place, of avoiding simile. Louis, however, had claimed to reject this tradition: “If we need a criterion to distinguish metaphor from simile, I should say rather that simile always takes the form of an easily detachable outwork, while metaphor is always absolutely indispensable to the meaning of the expression”. Thus on this view the economizing procedure of abbreviation would be applied not to another figure of speech but directly to the expression of the “idea” or meaning, and the metaphor would be intrinsically and essentially linked to that idea or meaning?” (Ibid., p.20-21)



## V. *Mimesis* e Alteridade: os filmes de Jean Painlevé

“... *mimesis* plays this trick of dancing between the very same and the very different. An impossible but necessary, indeed an everyday affair, *mimesis* registers both sameness and difference, of being like, and of being Other. Creating stability from this instability is no small task, yet all identity formation is engaged in this habitually bracing activity in which the issue is not so much staying the same, but maintaining sameness through alterity.”

Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, xiii

Neste ponto irei reflectir sobre a dualidade homem/animal e sobre a afinidade mimética produzida pela linguagem dos filmes, ou seja, os jogos e a dança entre as semelhanças e as diferenças desta relação. É porém, necessário enquadrar a afinidade mimética desta dualidade, como dimensão central que funda a possibilidade de emancipação na obra do filósofo, isto é, na semelhança perceptível entre o homem e o animal e, na distância entre um e outro que permite dar forma ao discurso (linguagem) e à Razão.

Encontramos nos filmes de Painlevé, a dualidade homem/animal, evocada a partir da afinidade mimética enunciada pelas relações antropomórficas. São estas que permitem estabelecer uma espécie de relação de alteridade, cujo “outro” dessa relação, se encontra deslocado do sujeito social, racial e cultural, para o animal. Assim, propõe-se exaltar a dimensão mimética da constituição do *anthropos*, e a participação das faculdades estéticas e práticas do sujeito nas relações de alteridade.

A inversão do discurso antropológico, ou a deslocação desse “outro” da Antropologia para o animal, não é explicitamente uma crítica a esta, mas uma inversão que sugere a ambiguidade produzida pelo discurso. Isto é a Antropologia como disciplina ocidental que estuda o “outro”, por curiosidade, conhecimento, reflexão sobre, mas que, ao mesmo instiga essa divisão, os limites e as fronteiras.

Neste ponto, a discussão do significado do termo alteridade é fundamental, inserindo-o no contexto da antropologia filosófica, com o intuito de esclarecer as implicações desta inversão. Alteridade pode referir o estado de sentir-se “outro” ou diferente, mas implica igualmente reconhecer esse “outro” como diferente. O que torna ambíguo o termo, é o facto da alteridade se dar numa relação, mas afectar apenas o sujeito que a sente enquanto relação. A diferença produzida pelas relações

de alteridade implica um distanciamento, no qual os movimentos de diferença e identificação produzem essa separação.

Diferença e alteridade enfatizam as condições ou qualidades da separação, a partir da norma, neste sentido, *mimesis* e similitude parecem opor-se a alteridade e diferença. A *mimesis* no sentido da imitação e da cópia é visto nesta oposição como um movimento reprodutor e não produtor – crítica que encontramos à dialéctica, onde aquele que se assemelha, copia e por isso dá continuidade. Contudo, esta oposição não é necessariamente o que nos interessa definir. Pelo contrário, e como vimos, propõe-se definir a *mimesis* como um movimento produtor e não reprodutor. Neste sentido, falar de alteridade implica reconhecer a semelhança e a diferença, que complexifica a relação do sujeito com o “outro”.

Propõe-se enquadrar a alteridade como uma relação projectiva, onde o movimento reflexivo não é linear. Esta imagem reflexo é transparente, permitindo ver o outro em profundidade; é também reflexiva, permitindo ao sujeito ver-se projectado no “outro”, isto é, nos olhos do outro, e por isso a si mesmo de outra perspectiva; ou ainda opaca, onde se produz a separação entre o sujeito e o “outro” pela distinção.

Estas três imagens, podem coincidir na mesma relação, como um reflexo entre espelhos, onde se produz a diferença a partir da mudança de perspectiva, provocada pelo jogo de projecções e reflexos. A relação de alteridade não implica necessariamente uma relação entre sujeitos, podendo dar-se entre um sujeito e um objecto, assim, nessa relação quase-animista o objecto constitui o “outro” da relação. Porém, é necessário referir que esse “outro”, em forma de objecto, transporta consigo uma alma no sentido da sua criação e das forças que lhe dão forma.

Descartes, descreveu a relação entre o ser e o “outro” como uma oposição entre as consciências individuais que o levam ao cepticismo do outro, até, à sua rejeição ou distanciamento, pela impossibilidade de aceder inteiramente às suas ideias. O problema começa com o conhecimento de si próprio, e com a impossibilidade de formação do sujeito fora de uma relação com o mundo à sua volta. É neste sentido da relação do sujeito com o mundo, que o “outro” da relação de alteridade, se pode dar em qualquer relação, que implique o reconhecimento projectivo e reflexivo entre sujeito e objecto.

Para Lacan, a formação do sujeito dá-se na separação entre o “eu” e o “outro”. Neste sentido a formação do sujeito (individual) dá-se na percepção da diferença e da singularidade do ego, pelo distanciamento em relação ao “outro”. É no isolamento do “eu” que se produz o “outro” que é tudo aquilo que “o eu não é/eu não sou”.

Para além do isolamento do “eu”, a alteridade permite a classificação do “outro” em categorias, géneros, classe, sexualidade, cultura, etc. É no movimento gregário que, percebemos que as relações de alteridade se dão pelo distanciamento mas também pela identificação. É no movimento de agregação que vemos surgir o racismo, a estratificação social e os demais problemas deste tipo de exclusão.

Em contraste com esta ideia de identificação e diferença como movimentos opostos, é preciso estabelecer uma diferença dinâmica fundamental, que reconhece entre *mimesis* e alteridade uma relação dialéctica. Michael Taussig define esta relação retirando a *mimesis* de um movimento meramente reprodutivo, e reconhecendo as suas forças construtivas, transformadoras, dentro das relações de alteridade. Enquadrar os filmes de Jean Painlevé nesta relação, implica reconhecer os mecanismos antropomórficos, que trabalham as semelhanças entre o homem e o animal, para posteriormente reconhecer as propriedades estéticas da relação de alteridade.

Como vimos, falar de *mimesis* implica reconhecer o carácter ambíguo do termo e o conjunto de discussões sobre arte e a sua relação com o mundo, mas também o conjunto de debates acerca da representação e o modo como esta é apreendida. Deve reconhecer-se porém na longa tradição do termo na teoria estética ocidental, a sua ambiguidade, isto é, as múltiplas leituras que podemos encontrar em torno desta.

A crítica da *mimesis* surge, à semelhança de outras dimensões da actividade humana, pensada sob o princípio Platónico de verdade. A teoria ontológica de Platão encaminha sempre para um esvaziamento das coisas, numa busca transcendental pela verdade e pelas coisas em si. A divisão do mundo entre fenómenos sensíveis e formas inteligíveis (“númenos”) faz da existência terrena um mero lugar de passagem pela vida, e deste modo, o compromisso da filosofia (e talvez também da arte) é o de indagar constantemente o lugar de sombras onde nos movemos e pensar constantemente em função de um em si cuja distância se pode apenas esperar ver ligeiramente reduzida.

Ao contrário da tradição cartesiana que coloca a essência do homem na junção entre corpo e alma (que o distinguiria dos animais) que, à semelhança de Platão, o que define o homem é ter conseguido separar a alma do corpo (Agamben), ligando irremediavelmente o corpo ao mundo empírico e sensorial e a alma ao invisível e imaterial. Torna-se difícil e insuficiente falar desta separação, e por isso, encontramos no termo *mimesis* o mote para definir a relação entre aquilo que é concreto e abstracto no lugar mais fértil deste debate, a representação. Assim, recorreremos a Aristóteles e à extensão do termo a outras áreas da vida, como a aprendizagem cujos primeiros passos se dão por via da imitação, mas também como princípio unificador de um conjunto de artes e linguagens muito distintas (dança, teatro, música, pintura, escultura), ou como a capacidade do poeta de bem reconhecer e identificar semelhanças, construir metáforas e criar analogias. O reconhecimento da *mimesis* como movimento produtor de significado e de sentido na relação do sujeito com o mundo.

Resta definir que a relação entre *mimesis* e alteridade, constitui o encadeamento intuitivo das relações entre visível e invisível das morfologias visíveis, considerando ou não um propósito imanente à forma viva, que se expressa através da uniformidade dos corpos dos seres vivos e pela descoberta de similitudes estruturais. Não visa tornar simples a resolução, mas complexificar e multiplicar a profundidade dos talentos, da afinidade esquecida.

Os filmes de Painlevé exploram este “outro” maravilhoso e estranho, mas também símile, que habita e partilha a superfície terrestre; formas vivas que revelam as mesmas necessidades: locomoção, reprodução, alimentação, sobrevivência; mas que nos fascina pela diferença das suas formas e dos seus gestos. Um momento de alteridade que se dá na identificação de semelhanças e analogias, e no distanciamento relativamente ao “outro”, mas também relativamente a si próprio, que se verifica na diferença produzida nessa relação.

A obra de Painlevé têm a particularidade de nos fazer pensar não só a separação entre homem e animal, mas também o lugar das sombras que o animal lança à Filosofia. Antes de Darwin, a dualidade homem/animal era simples de definir: os animais tinham instintos e hábitos e os homens tinham sido dotados de linguagem

e racionalidade<sup>85</sup>. Darwin tornou esta relação insustentável, ao reconhecer cientificamente o relacionamento entre todas as coisas vivas. O termo “antropomorfismo” começa a ser usado na época da publicação da sua obra *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859), para referir a atribuição de qualidades humanas a animais não-rationais. Assim, passou a constituir uma negação do pensamento científico, pela antevisão de uma espécie de derivação do pensamento animista (não-científico) em qualquer relação antropomórfica.

Embora consciente da crítica, o autor utiliza o antropomorfismo porque percebe, ignorando os dogmas científicos, que o carácter mimético deste, funciona como mecanismo de identificação, aproximando o sujeito do animal. Na maioria das produções cinematográficas cujo o foco é o animal (*National Geographic*, *Disney*, etc.), ao tentarmos definir de que forma se estabelece a relação, vamos encontrar a dialéctica que o retém nesta crítica – a dominação reconhecida por Adorno e Horkheimer<sup>86</sup>, ou a moralidade dos romances americanos projectados antropomorficamente nos animais.

Porém, ao contrário dos exemplos referidos, a relação entre o homem (espectador) e animal (objecto representado), criada nos filmes de Jean Painlevé, produz uma dialéctica diferente daquela do discurso dialéctico positivista. Ainda que a dialéctica seja evocada por exclusão - a partir do paralelismo entre as faculdades estéticas e éticas da expressão e do pensamento e da ideia de uma natureza antecedente, na desconstrução própria do movimento mimético daquilo que é vivo.

Assim, o antropomorfismo (que é a *mimesis*) não produz apenas semelhança, mas diferença, a partir da expressão simultaneamente dissonante e consonante, das relações entre vida, linguagem e conhecimento. As criaturas são tratados de forma

---

<sup>85</sup> (Clive Wynne, *What are Animals?*, 2007)

<sup>86</sup> “O esclarecimento é totalitário. Para ele, o elemento básico do mito foi sempre o antropomorfismo, a projecção do sujeito na natureza. O sobrenatural, o espírito e os demónios seriam as imagens especulares dos homens que se deixam amedrontar pelo natural; O espírito subjectivo que exclui a alma da natureza só visa dominar essa natureza privada da alma, imitando a sua rigidez e excluindo-se a si mesmo como animista.” A leitura da *mimesis* nos autores é crítica, no sentido em que a imitação põe-se ao serviço da dominação, na medida em que a representação do homem estimula o reflexo antropocêntrico. Está em causa a ligação clássica entre razão e dominação, identificada pelos diversos autores como fio condutor da história da cultura ocidental. Nesta lógica, o confinamento dos animas aos limites do objectos é entre muitas, uma forma de legitimação e conservação do sujeito racional. (Horkheimer, *Dialectics of Enlightenment: Philosophical Fragments*, 1947)

quase-animista pelo autor, e desta forma admitimos que as estas são simultaneamente objectos de contemplação e investigação científica e o “outro” dessa relação.

Mas a extrapolação dos domínios da ciência num sentido poético-ficcional, faz-nos embarcar numa viagem, a princípio confusa, pelas maravilhas da natureza. Confusa porque os sujeitos dos seus filmes são muitos e variados, fazendo-nos colocar a questão do porquê da sua escolha. Percebemos que talvez não exista à partida uma ordem ou um critério, mas que em cada criatura existe um fascínio particular, que deixa no ar a ideia de que podemos aprender, observando os seus gestos e os seus comportamentos. Não se trata de uma defesa puritana, no sentido em que existem igualmente animais que matam por instinto e se comem uns aos outros, mas importa reconhecer que, existimos no seio desta cadeia alimentar e que somos afectados por todas as subtis mudanças que nela ocorrem.<sup>87</sup>

Ficamos espantados pela capacidade de adaptação de alguns animais. “Animais que mudam o método de reprodução, de ovíparo para vivíparos, de acordo com a temperatura ou a quantidade de comida. Outros que durante períodos muito longos produzem apenas fêmeas – quase como bonecas russas que encaixam umas nas outras - e de repente, produzem um macho, quando confrontadas com a fome ou com o frio. Vemos machos tão pequenos, quase ridículos, enquanto numa espécie semelhante, se apresentam magníficos, cores vibrantes e altamente ornamentados. Enquanto, na maioria das espécies o macho domina, há casos, onde está destinado a ser comido ou eviscerado pela fêmea, ou condenado a morrer de fome. Há “mulheres” que continuam a pôr ovos durante toda a vida ao lado de uma legião de assexuados – destino ingrato! Em seguida, há casos de hermafroditas que aparecem em algumas espécies no início de uma nova geração. Alguns dividem-se em dois, longitudinalmente ou transversalmente, outros simplesmente explodem. Há ovos que estão suspensos na água, mas só se desenvolvem quando desidratadas pelo sol ou congelados. Para alguns, a fertilização ocorre de forma anónima, correntes de água que actuam como intermediário. Para outros, a fertilização envolve a seleção e o combate. Às vezes, é a fêmea que cuida dos seus ovos, noutros momentos, esta tarefa

---

<sup>87</sup> “We’ll begin with the obvious observation that from the top of the food chain to the bottom, animals are always being eaten by other animals. We then notice that certain foods, though very similar, seem to be more preferable or more suitable. The same goes for habitat. These subtle variations in food and environment have the power to play endless tricks on us.” (Painlevé, J. *Mysteries and Miracles of Nature*, Vu (29 March 1931), p. 119-120

é realizada pelo homem, que pode até mesmo carregar os ovos no ventre. (Todas as noites, o Sr. *Alytes*, o sapo obstetra, trata de absorver o seu pacote de ovos.) Em outros casos, os pais confiam os seus filhos à adversidade da natureza ou simplesmente os abandonam com os “vizinhos”. Vemos filhos que lentamente substituem os seus pais pela reabsorção destes, ou vemos os pais a decomporem-se nos seus filhos. Testemunhamos órgãos de propulsão tornados mandíbulas, olho que passam de um lado para o outro ou se fundem num só lado, e noutros, todos os órgãos desaparecem. Alguns jovens são idênticos na juventude, mas ao crescer não lhes resta nenhuma semelhança. Isto, se não se acompanhar de perto as suas transformações, pode facilmente ser-se enganado e acreditar que estes dois seres não têm relação. Por exemplo, uma larva carnívora pode transformar-se num ser vegetariano deslumbrante e colorido que, quando totalmente crescido, já não tem boca e jejua até à sua morte.<sup>88</sup>

Freud definia o *Uncanny* como algo familiar, mas assustadoramente estranho, isto é, aquilo que pensamos como mais aterrorizante mas que de qualquer modo nos é familiar. É neste sentido que ao contemplar as criaturas de Painlevé (assim as chamo porque têm algo de seu) ao mesmo tempo que nos parecem estranhas e absurdas, convocam sempre algo de familiar. A particularidade da relação criada por Painlevé com estes animais, está na horizontalidade que reconhece, por exemplo, na comunicação que estabeleceu com o polvo em *Roscoff*, e que transparece nos seus filmes. Por um lado, ocupamos o lugar por de trás dos seus olhos, por outro, tentamos imaginar a condição das vidas que observamos. O que é estar de baixo de água? Mover-se quase sem gravidade? Como funciona o sexo neste ambiente? Como se alimentam? Que jogos fazem?

Podíamos contemplar estes filmes objectivamente, mas quase se torna impossível quando vemos dançar as Aceras ao som de Pierre Jansen<sup>89</sup>, ou *Galathea* (umas das maiores lagostas do Atlântico) que dirige a orquestra de Pierre Conté, na “danças das plumas do mar”<sup>90</sup>. Também os cavalos marinhos, que desorientados, se movem ao som psicadélico de Darius Milhaud, entre outros. É desta forma que Painlevé transforma imagens científicas, objectivas e realistas, em pequenos excertos cinematográficos. Vê mais do que meras criaturas, mais do que menos objectos de

---

<sup>88</sup> Ibid., pp. 120-121

<sup>89</sup> *Acera or The Witche's Dance (Acéra ou Les Bal des sorcières)*, 1972, 35 mm, color, sound, 13 min.

<sup>90</sup> *Sea Ballerinas (Les Danseuses de la mer)*, 1956, 35 mm, color, sound, 18 min

investigação, deixando a sua imaginação viajar com elas. A sua visão é idealista? Talvez, contudo não a impõe. Conserva-se neutro nessa condição. Acredita que a câmara lhe proporciona realismo na forma de representar? Sim, era conhecido na Academia por ter um excelente corpo de trabalho realista. Mas isso não o impede de extrapolar o objectivismo da câmara de filmar e preenche-lo poeticamente.



## Conclusão

Para concluir, centremo-nos na hipótese já sugerida por Adorno, de que a consciência da afinidade mimética entre homens e animais é a dimensão central que possibilita a concepção emancipada do sujeito racional, e portanto a obra do filósofo. Reconhecer a dimensão mimética como central na constituição do *antrophos*, a participação das faculdades estéticas e práticas dos sujeitos, que medeiam as relações de alteridade.

Reconhecem-se duas possibilidades: a primeira, diz respeito à relação arcaica entre razão e dominação da natureza, vista como trajetória da história da cultura ocidental, onde o filósofo e a Filosofia tem um papel central. Percebemos porém, que a dualidade homem/animal, ao mesmo tempo que permite definir o sujeito, legitima o confinamento dos animais aos limites estreitos do objecto. A segunda, e à luz de Derrida, sugere uma inversão de perspectivas, isto é, em vez de considerar o discurso privilegiado da filosofia sobre o animal, na produção do sujeito racional, tentar circunscrever a sombra que a condição dos animais lança à filosofia, em última instância, ao pensamento e à razão. A relação entre o Homem e o Animal tem sido um tema recorrente na sua obra, e a questão central é a nudez. E é esta nudez como pudor, que torna ambígua a relação do homem com a sua origem<sup>91</sup>; cabe perguntar o significado dessa nudez e que valor têm filosófica e culturalmente a relação.

Nos filmes de Painlevé encontramos um pensamento científico preocupado com questões da estética e da representação, com as imagens, e a com a questão da

---

<sup>91</sup> “Há muito tempo, pois. Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro. Frequentemente me pergunto, para ver, quem sou eu - e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo. Por que essa dificuldade? Tenho dificuldade de reprimir um movimento de pudor. Dificuldade de calar em mim um protesto contra a indecência. Contra o mal-estar que pode haver em encontrar-se nu, o sexo exposto, nu diante de um gato que nos observa sem se mexer, apenas para ver”; “Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de animal-estar: a experiência original, única e incomparável deste mal-estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu, diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece. Um olhar de vidente, de visionário ou de cego extra-lúcido. É como se eu tivesse vergonha, então, nu diante do gato, mas também vergonha de ter vergonha. Reflexão da vergonha, espelho de uma vergonha envergonhada dela mesma, de uma vergonha ao mesmo tempo especular, injustificável e inconfessável. No centro ótico de uma tal reflexão se encontraria a coisa - e aos meus olhos o foco dessa experiência incomparável que se chama nudez. E que se acredita ser o próprio do homem, quer dizer, estranha aos animais, nus como são, pensamos então, sem a menor consciência de sê-lo.” (Derrida, J. 2002, p.15)

tradução, mas que no limite é um pensar o mundo e as relações. “...entre o belo e o feio, o literal e o metafórico, o saudável e o insano, o cómico e o sério... mesmo o amor e o ódio, são temas que a ciência evita... quando o abismo entre os problemas da mente e os problemas da natureza deixar de ser um factor em que é impossível pensar, vão tornar-se acessíveis ao pensamento formal.”<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Gregory Bateson and Mary Catherine Bateson, *Angels Fear: Towards An Epistemology Of The Sacred*, Hampton Press (NJ) (December 30, 2004)

## Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio, *O Aberto: O Homem e o Animal* (2002), trad. de André Dias e Ana Bigotte Vieira, Edições 70, 2012.

ARISTÓTELES, *Poética* (1448a) Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BAZIN, André, *What is cinema?* (1958-1962), Vol. 1 & 2 (Hugh Gray, Trans., Ed.). Berkeley: University of California Press (1967–71).

BAZIN, André, *Jean Renoir* (1973), Francois Truffaut, Ed.; W.W. Halsey II & William H. Simon, Trans., New York: Simon and Schuster, 1992.

ANDREW, Dudley. *André Bazin*. New York: Oxford University Press, 1978.

BENJAMIN, Walter, *On the Mimetic Faculty*, Walter Benjamin: Selected Writing (1927-34), Vol.2: Part 2, Ed. by Michael W. Jennings, Gary Smith and Howard Eiland, Belknap Press of Harvard University (June 17, 1999), pp.720 - 723.

BENJAMIN, Walter, *The Doctrine of the Similar*, Walter Benjamin: Selected Writing (1927-34), Vol.2: Part 2, Ed. by Michael W. Jennings, Gary Smith and Howard Eiland, Belknap Press of Harvard University (June 17, 1999), pp.694-698.

BENJAMIN, Walter, *Surrealism: The Last Snapshot of European Intelligentsia*, Benjamin, Selected Writing, Vol. 2: 1927-1934, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999), pp. 207-221.

DASTON, L. and GALISON, P., *Objectivity*, Zone Books, New York, 2010.

DELEUZE, G., GUATTARI F., *What is Philosophy?* (1991), Columbia University Press, NY, 1994.

DERRIDA, Jacques, *O Animal que logo sou* (1999), Fundação Editora da UNESP (FEU), SP, 2002.

GOETHE, J. W., *A Metamorfose das Plantas* (1829), trad., intro., notas e apêndices de Maria Filomena Molder, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Estudos Gerais Série Universitária, Clássicos de Filosofia, 1993.

HALLIWELL, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, 2002.

HORKHEIMER, M., ADORNO, T. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Frangments* (1940-1950), trans. from Volume 5 of Max Horheimer, , Ed. by Gunzelin Schmid Noerr, Stanford University Press, 1edition (March 13, 2007).

MOLDER, M. F., *A propósito de Mimesis*, Lisboa, UNL/ FCSH, (s.d.).

MOLDER, M. F., *O pensamento morfológico de Goethe*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995.

MORGAN, Daniel, *Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics*, Critical Inquiry, Spring 2006.

TAUSSIG, Michael, *Mimesis and Alterity: A particular History of the Senses*, Routledge (December 23), 1992

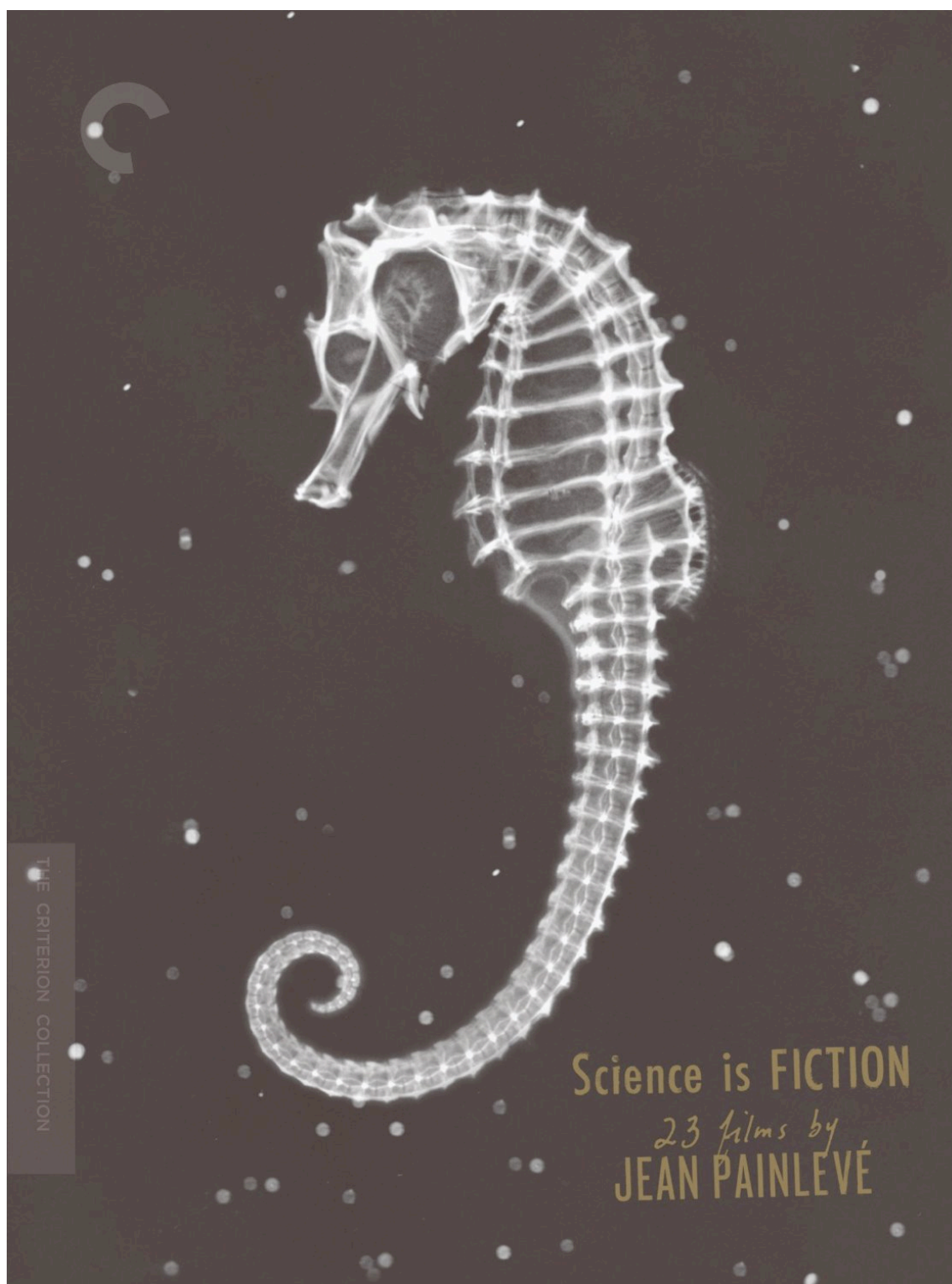
*Science is Fiction: The Films of Jean Painlevé*, Edited by Masaki Bellows, Marina McDougall and Brigitte Berg, translation by Jeanine Herman, The MIT Press: Cambridge-Massachusetts, London-England, Brico Press San Francisco – California, 2000

## Filmografia utilizada:

- THE OCTOPUS (La Pieuvre), 1928, 35 mm, b&w, silent, 10 min., Cameraman: André Raymond
- THE DAPHNIA (La Daphnie) 1928, 35 mm, b&w, silent, 13 min., Cameraman: André Raymond
- THE SEA URCHIN (L'Oursin), 1928, 35 mm, b&w, silent, 10 min., Cameraman: André Raymond
- THE HERMIT CRAB (Le Bernard-L'Ermite), 1929, 35 mm, b&w, sound with intertitles, 13 min. Music: Vincenzo Bellini, orchestrated and conducted by Maurice Jaubert, Cameraman: André Raymond
- HYAS AND STENORHYNCHUS (Hyas et sténorinques), 1929, 35 mm, b&w, sound with intertitles, 13 min. Music: Chopin, orchestrated and conducted by Maurice Jaubert, Cameraman: André Raymond
- THE SEAHORSE (L'Hippocamp), 1934, 35 mm, b&w, sound, 15 min., Music: Darius Milhaud, Narrator: Ben Danou, Cameraman: André Raymond
- THE VAMPIRE (Le Vampire), 1945, 35 mm, b&w, sound, 9 min., Music: "Black and Tan Fantasy" and "Echoes of the Jungle" by Duke Ellington, Cameraman: André Raymond
- FRESHWATER ASSASSINS (Les Assassins d'eau douce), 1947, 35 mm, b&w, sound, 25 min., Music: "Mahogany Hall Stomp" by Louis Armstrong; "Drop Me Off in Harlem", "Slippery Horn", and "Stompy Jones" by Duke Ellington; "Wire Brush Stomp" by Gene Krupa; "Rhythm Spasm" by Baron Lee, "White Heat" by Jimmie Lunceford.
- SEA URCHINS (Oursins), 1954, 35 mm, Color, sound, 11 min., Music: organized noise in homage to Edgar Varèse, and "The Real Mambo", Cameraman: Claude Beausoleil
- SEA BALLERINAS (Les Danseuses de la mer), 1956, 35 mm, color, sound, 18 min., Music: Pierre Conté

- HOW SOME JELLYFISHES ARE BORN (Comment naissent des méduses), 1960, 35 mm, b&w, sound, 14 min., Music: Pierre Conté
- SHRIMP STORIES (Histoires de crevettes), 1964, 35 mm, color, 13 min., Music: Pierre Conté, Narrator: Le Brun
- THE LOVE OF THE OCTOPUS (Les Amours de la pieuvre), 1965, 35 mm, color, sound, 13 min., Music: Pierre Henry, Narrator: Clairval
- ACERA OR THE WITCHE'S DANCE (Acéra ou Les Bal des sorcières), 1972, 35 mm, color, sound, 13 min., Music: Pierre Jansen
- DIATOMS (Diatomées), 1973, 35 mm, color, sound, 17 min., Music: Pierre Anglès and Roger Lersy
- LIQUID CRYSTALS (Cristaux liquides), 1978, 16 mm, color, sound, 7min., Music: "Antarctica" by François de Roubaix
- PIGEONS OF THE SQUARE (Les Pigeons du square), 1982, 35 mm, color, sound, 28 min., Music: Ramon de Herrera, Cameraman: Vincent Berczi
- THE STICKLEBACK'S EGG: FROM FERTILIZATION TO HATCHING (L'Oeuf d'épinoche: De la fécondation à l'éclosion), 1927, 35 mm, b&w, silent, 25 min.
- DR. NORMET'S SERUM (Le Sérum du Dr. Normet), 1930, 35 mm, b&w, silent, 10 min., Cameraman: André Raymond
- BLOOD OF THE BEASTS (Le Sang des bêtes), 1949, 35 mm, b&w, sound, 21 min., Directed by George Franju, Narration written by Jean Painlevé

## Anexo 1



Img.1 (Capa DVD) *Science is Fiction: 23 Films of Jean Painlevé*  
The Criterion Collection, France, 315 minutes, Color, Black and White, 1.33:1

THREE-DISC SPECIAL EDITION FEATURES  
New, restored digital transfers of all twenty-three films

**Disc One**

POPULAR FILMS

- HYAS AND STENORHYNCHUS (HYAS ET STENORINQUES)
- 1927 \* 10 minutes \* Black & White
- SEA URCHIINS (OURSINS)
- 1954 \* 11 minutes \* Color
- HOW SOME JELLYFISH ARE BORN\_ (COMMENT NAISSENT DES MÉDUSES)
- 1960 \* 14 minutes \* Black & White
- LIQUID CRYSTALS (CRISTAUX LIQUIDES)
- 1978 \* 6 minutes \* Color
- THE SEA HORSE (L'HIPPOCAMPE)
- 1933 \* 14 minutes \* Black & White
- THE LOVE LIFE OF THE OCTOPUS (LES AMOURS DE LA PIEUVRE)
- 1967 \* 14 minutes \* Color
- SHRIMP STORIES (HISTOIRES DE CREVETTES)
- 1964 \* 10 minutes \* Color
- ACERA, OR THE WITCHES' DANCE (ACERA OU LE BAL DES SORCIÈRES)
- 1972 \* 13 minutes \* Color
- THE VAMPIRE (LE VAMPIRE)
- 1945 \* 9 minutes \* Black & White
- FRESHWATER ASSASSINS (LES ASSASSINS D'EAU DOUCE)
- 1947 \* 24 minutes \* Black & White
- SEA BALLERINAS (LES DANSEUSES DE LA MER)
- 1956 \* 13 minutes \* Color
- DIATOMS (DIATOMÉES)
- 1968 \* 17 minutes \* Color
- PIGEONS IN THE SQUARE (LES PIGEONS DU SQUARE)
- 1982 \* 27 minutes \* Color

THE SOUNDS OF SCIENCE

- Eight films with original score by Yo La Tengo
- Interview with Yo La Tengo

**Disc Two**

EARLY POPULAR SILENT FILMS

- THE OCTOPUS (LA PIEUVRE)
- 1927 \* 13 minutes \* Black & White
- SEA URCHIINS (LES OURSINS)
- 1928 \* 10 minutes \* Black & White



- DAPHNIA (LA DAPHNIE)
- 1928 \* 9 minutes \* Black & White

#### SILENT RESEARCH FILMS

- THE STICKLEBACK'S EGG\_ (L'OEUF D'ÉPINOCHÉ)
- 1925 \* 26 minutes \* Black & White
- EXPERIMENTAL TREATMENT OF A HEMORRHAGE IN A DOG  
(TRAITEMENT ÉXPÉRIMENTAL D'UNE HÉMORRAGIE CHEZ LE CHIEN)
- 1930 \* 4 minutes \* Black & White

#### FILMS FOR LE PALAIS DE LA DÉCOUVERTE

- THE FOURTH DIMENSION (LA QUATRIÈME DIMENSION)
- 1936 \* 10 minutes \* Black & White
- THE STRUGGLE FOR SURVIVAL (IMAGES MATHÉMATIQUES DE LA LUTTE POUR LA VIE)
- 1937 \* 14 minutes \* Black & White
- VOYAGE TO THE SKY (VOYAGE DANS LE CIEL)
- 1937 \* 11 minutes \* Black & White
- SIMILARITIES BETWEEN LENGTH AND SPEED (SIMILITUDES DES LONGUEURS ET DES VITESSES)
- 1937 \* 10 minutes \* Black & White

#### ANIMATION

- BLUEBEARD (BARBE-BLEU)
- 1938 \* 13 minutes \* Gasparcolor
- New and improved English subtitle translations
- More than two hours of interviews with the filmmaker, drawn from the eight-part television series Jean Painlevé Through His Films, directed by Denis Derrien and Hélène Hazera

PLUS: A booklet featuring a new essay by film scholar Scott MacDonald

### **Disc Three**

Author's interviews

## Anexo 2

### Filmografia online:

- THE STICKLEBACK'S EGG: FROM FERTILIZATION TO HATCHING (L'Oeuf d'épinoche: De la fécondation à l'éclosion), 1927, 35 mm, b&w, silent, 25 min.  
<http://www.youtube.com/watch?v=9P5uJVCpmeo>
- THE OCTOPUS (La Pieuvre), 1928, 35 mm, b&w, silent, 10 min.  
[http://www.youtube.com/watch?v=Ty9LD\\_ABD8o](http://www.youtube.com/watch?v=Ty9LD_ABD8o)
- THE SEA URCHIN (L'Oursin), 1928, 35 mm, b&w, silent, 10 min.  
<https://vimeo.com/28884147>
- THE DAPHNIA (La Daphnie) 1928, 35 mm, b&w, silent, 13 min.  
[http://www.youtube.com/watch?v=Pm2fjXz5j\\_w](http://www.youtube.com/watch?v=Pm2fjXz5j_w)
- HYAS AND STENORHYNCHUS (Hyas et sténorinques), 1929, 35 mm, b&w, sound with intertitles, 13 min.  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_MCY4D3wlUs](http://www.youtube.com/watch?v=_MCY4D3wlUs)
- DR. NORMET'S SERUM (Le Sérum du Dr. Normet), 1930, 35 mm, b&w, silent, 10 min.  
<http://www.youtube.com/watch?v=HADjhGDXUTU>
- THE SEAHORSE (L'Hippocamp), 1934, 35 mm, b&w, sound, 15 min.  
<https://vimeo.com/28539586>
- THE VAMPIRE (Le Vampire), 1945, 35 mm, b&w, sound, 9 min.  
<http://www.youtube.com/watch?v=glxOojE8Cww>
- FRESHWATER ASSASSINS (Les Assassins d'eau douce), 1947, 35 mm, b&w, sound, 25 min.  
<http://www.youtube.com/watch?v=6p0g0b0T5E8>
- BLOOD OF THE BEASTS (Le Sang des bêtes), 1949, 35 mm, b&w, sound, 21 min.  
<http://www.youtube.com/watch?v=9LBRr2bGGUE>
- SEA URCHINS (Oursins), 1954, 35 mm, Color, sound, 11 min.  
<http://www.youtube.com/watch?v=Cws-MjaZTDs>
- SEA BALLERINAS (Les Danseuses de la mer), 1956, 35 mm, color, sound, 18 min.  
<http://www.youtube.com/watch?v=Bkyi2hGSIAQ>

- HOW SOME JELLYFISHES ARE BORN (Comment naissent des méduses), 1960, 35 mm, b&w, sound, 14 min.  
<http://www.youtube.com/watch?v=LIPxvXvJsby>
- SHRIMP STORIES (Histoires de crevettes), 1964, 35 mm, color, 13 min.  
<http://www.youtube.com/watch?v=gmgRkPTELg4>
- THE LOVE OF THE OCTOPUS (Les Amours de la pieuvre), 1965, 35 mm, color, sound, 13 min.  
<http://www.youtube.com/watch?v=nzclhRnlC08>
- ACERA OR THE WITCHE'S DANCE (Acéra ou Les Bal des sorcières), 1972, 35 mm, color, sound, 13 min.  
<https://vimeo.com/28229306>
- DIATOMS (Diatomées), 1973, 35 mm, color, sound, 17 min.  
<http://www.youtube.com/watch?v=xNmndjRxcEM>
- LIQUID CRYSTALS (Cristaux liquides), 1978, 16 mm, color, sound, 7min.  
<http://www.youtube.com/watch?v=tPljqGCLg5Y>
- PIGEONS OF THE SQUARE (Les Pigeons du square), 1982, 35 mm, color, sound, 28 min.  
[http://www.youtube.com/watch?v=qb\\_MdV4jgzA](http://www.youtube.com/watch?v=qb_MdV4jgzA)